UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00384860 3

DEUTSCHE

MEISTER

ND
588
R9S35

Kn 9820

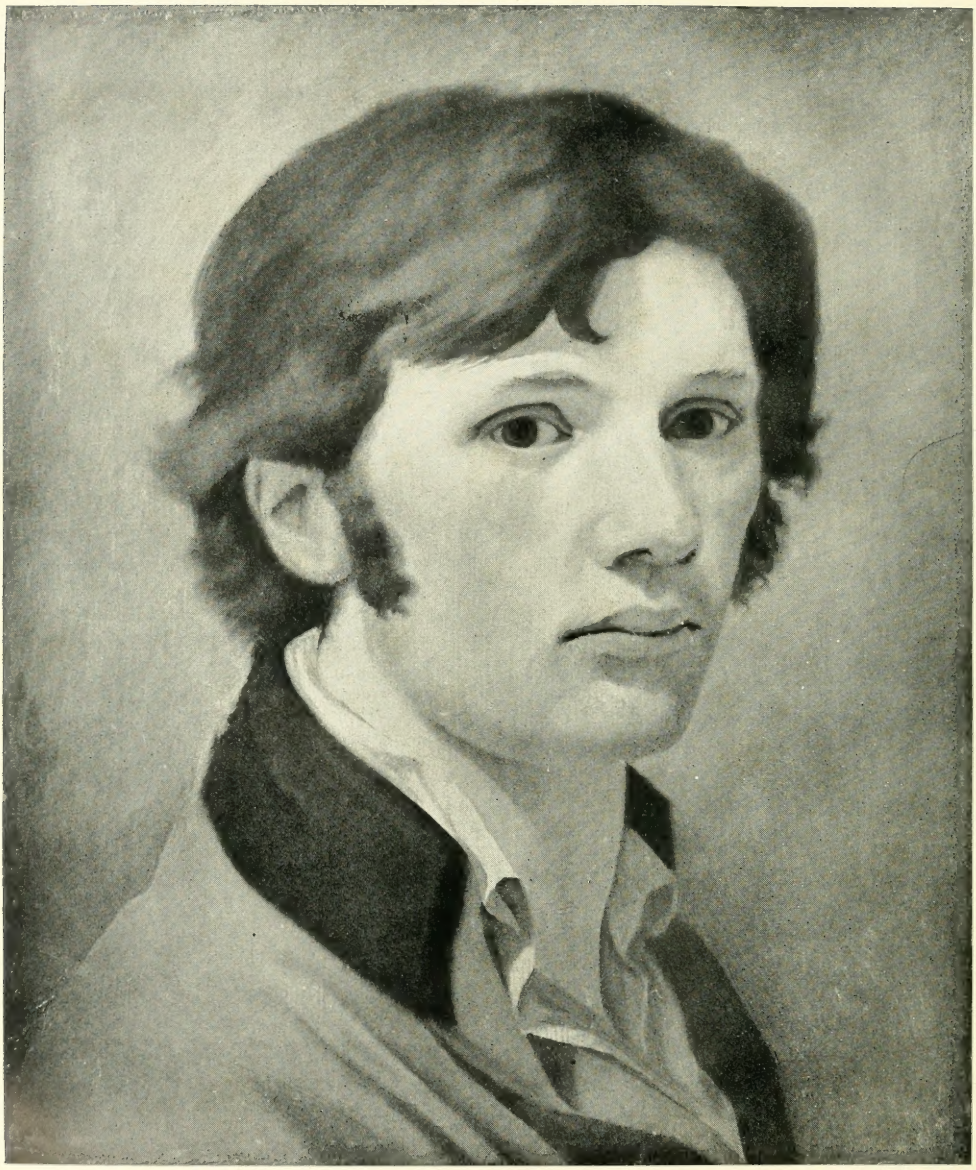
Lr I 89

20.—

Deutsche Meister

Herausgegeben von Karl Scheffler

und Curt Glaser



Selbſtbildnis. Öl.

Philipp Otto Runge

Sein Leben und sein Werk

dargestellt

von

Paul Ferdinand Schmidt

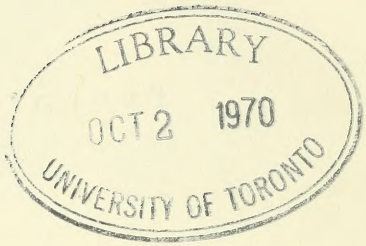
*

Mit 80 Bildertafeln

Im Insel-Verlag zu Leipzig

1923

ND
588
R9S35



Wesensbestimmung

Die wunderliche Perspektive, unter der man im 19. Jahrhundert bildende Kunst betrachtete, hat es mit sich gebracht, daß Runge zwar nicht vergessen, wohl aber gründlich verkannt worden ist. Er teilt dies Los mit anderen großen Deutschen, welche erst die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 wieder ans Tageslicht brachte; aber er ist bis in die jüngste Zeit umstritten, sein Bild unklar geblieben, weil die Geistesrichtung nicht verstanden wurde, deren größter Repräsentant er ist. Fast unnötig wäre es, auf Lichtwarks Verdienst hinzuweisen. Es ist vielleicht das größte, das sich dieser vorbildliche Bahnbrecher deutscher Kultur um die Kunst erworben hat: Runges Werk in fast lückenloser Gesamtheit zu sammeln und damit der Hamburger Kunsthalle den geistigen Mittelpunkt zu schaffen. Ein anderes aber ist die Erkenntnis seines Wesens, und hier hat Lichtwark nicht wenig zu der verbreiteten Legende beigetragen: Runge sei als Vorahner des Impressionismus zu betrachten. Mit einem so wesensfremden Maßstab kann man nicht an Runge herankommen. Mehr: solange man Romantik nicht von innen heraus versteht und sein Werk als die Krönung der romantischen Bestrebungen wertet, wird man mit seiner Bewunderung auf ein falsches Ziel losgehen. Das haben nicht nur die allermeisten Kunstschriftsteller getan, das ist auch der Grund, warum Ricarda Huch und die philologischen Bearbeiter seiner Schriften bis zu Uhde-Bernays ihn verkennen, Haym nun gar ihn überhaupt nicht erwähnt; vielleicht auch die Ursache, daß dieses Buch den ersten Versuch darstellt, der Erscheinung eines der größten Deutschen im Zusammenhang und als Gesamtheit gerecht zu werden.

Das war feſtzuſtellen, um den veränderten Standpunkt dieſer Betrachtung zu begründen. Runge wie Carſtens ſind gleicherweiſe Objekte des tragiſchen Zwieſpaltes geweſen, in den das wegebahnende Genie mit ſeiner Zeit gerät, deren höchſten Repräſentanten es doch bedeutet. Gewiß iſt Runge von den Beſten ſeiner Zeitgenoſſen in ſeinem Werte erkannt worden, aber nur von einem engen Kreiſe. Das ſteigerte wohl die Innigkeit der Liebe, die ihn umgab, aber es machte ſeine Kunſt reſonanzlos. Er war zu reich und gab zu viel, als daß die Zeitgenoſſen ſeine Gaben hätten annehmen können; und die widrigen Umſtände zwiſchen 1804 und 1810, ſeine Krankheit und früher Tod beengten ihm die Wirkſamkeit ins Weite und Große, die er mit der Kraft ſeiner großen Seele erſtrebte. Indem er dem höchſten Ideal der romantiſchen Epoche bündigſten Ausdruck verlieh, griff er weit über ihr Verſtändnis hinaus, ſo daß ihn ſelbſt der ſcheinbar Nächſtverwandte, Tieck, am Ende mit einem Achſelzucken allein ließ. Und ſo haben wir die ſchmerzliche Tatſache, daß ſein Lebenswerk in Hamburg, wie das des Carſtens in Weimar, faſt ohne Wirkung auf die Nation nur als koſtbares Muſeumsſtück uns aufbewahrt iſt.

Vielfach iſt das Beſtreben dieſes außerordentlichen Geiſtes, nur ſcheinbar unfertig, ſolange man nicht die Einheit des Bandes erkennt, voller Tiefe und Klarheit für den, der den Schlüſſel ſeines Weſens ergriffen hat. Ihm war die romantiſche Gabe angeboren, die liebende Einheit von Gott und Welt in ſinnlich faßbaren Symbolen darzuſtellen. Die Welt durchaus zu poetiſieren, war die Aufgabe, die romantiſche Dichter und Denker in der volkstümlichen Ausdrucksweiſe der Sprache zu löſen ſuchten; für eine Verſinnlichung ihrer großen Idee durch die Malerei waren die Deutſchen nicht reif. Das aber iſt das weſentliche Problem Runges: der Farbe ihre Bedeutung als Ausdruck göttlicher Geheimniſſe, als Deutung der Welträtſel zu erobern. Darum rang er ſein Leben lang, malte er ſeine Bildniſſe und romantiſchen Bekenntniſſe, begründete er ſeine tiefſinnige Farbentheorie in Fühlung mit Goethes Studien: daß ihm die Farbe gefügiges Werkzeug werde zur Darſtellung des Geiſtigen. Wichtiger als alle techniſche Vervollkommnung, die auf dieſem Wege lag, iſt dafür ſeine Gabe der Synäſtheſie, die in den Farben Ideenverbindungen mit den Wahrnehmungen anderer Sinne empfand; iſt das außerordentliche und zum erſtenmal in der Kunſt auftretende Gefühl für die pſychiſche Wirkung der Farben. Vielleicht war es nur möglich, von einem ſo weit

entfernten Standpunkt, wie ihn unſre Kunſt und Kunſterkenntnis heute einnehmen, dieſes Geiſtige in Runges Streben als ſein eigentliches Problem zu erkennen, als den Mittelpunkt, von dem aus ſich ſeine Kunſt und ſeine Theorie überſchauen laſſen.

Denn alles übrige iſt nur als die natürliche Folge und Materialiſation ſeiner Idee zu erfaſſen. Das hiſtoriſche Verdienſt der Darſtellung des Sonnenlichts teilt Runge mit anderen Malern ſeiner Zeit, die in engerem Kreiſe dies Problem folgerichtiger und entwicklungsgeſchichtlich fruchtbarer verfolgt haben, wie die Norddeutſchen Menken und Kolbe, die Süddeutſchen W. Kobell, Quaglio, Rohden uſw.: ihm war es nur ein Darſtellungsmittel unter anderen, und es heißt Nebenſachen übertreiben, wenn man ihn als erſten Freilichtmaler feiert. Auch ſein ſtarker und zur Monumentalität erhobener Realismus gehört dahin, womit er dem Thoma, Leibl uſw. vorgearbeitet haben könnte. In Ausbildung der klaſſiziſtiſchen Form bedeutet er einen Höhepunkt, gleichberechtigt neben Carſtens und Genelli: und für die Landſchaftsmalerei der Folgezeit iſt er maßgebend geworden durch die Verbindung von Naturbeobachtung mit einer zugrunde liegenden Idee erhabener ſubjektiver Empfindung. Endlich ſchließt er den Kreis mit jener inſtinktſicheren Einbeziehung des Handwerklichen in ſeine hochfliegenden Pläne, die ſich aus Arabesken für Zimmerſchmuck bis zu dem Gedanken des Geſamtkunſtwerkes erhoben, der Einbeziehung aller Künſte in den Rahmen der Architektur. Aus der Verſchmelzung ſeiner hieroglyphiſchen Abſichten mit dem ſicheren Grunde des Realiſtiſchen entſtand die Monumentalmalerei, die er den Deutſchen bei längerem Leben geſchenkt hätte, weſenhafter, deutſcher als alle Anſtrengungen der Cornelianer und Hiſtorienmaler.

Mit dieſem Lebenswerk iſt in Wahrheit das innerſte Sehnen ſeiner Zeit erfüllt worden. Daß er vor der Vollendung ſtarb, hat wohl einen tieferen Sinn: weil es den Deutſchen, als einem nicht auf Anſchauung gerichteten Volk, nicht gegeben war, die Romantik anſchaulich zu erleben. In Tiecks, Arnims, Jean Pauls Romanen las man ſich in eine erträumte Welt hinein, die Runge in viel höherer Ausprägung hätte darſtellen können. Denn was iſt Romantik anders als die Quinteſſenz von Runges Werk, die Gleichung von Seele und Körper, Gefühl und Realismus, Bedeutung (Symbol) und Anſchauung, Linie und Licht: Geſtaltwerdung kosmiſchen Gefühls.

Das zu erkennen, war eine Zeit von materialiſtiſcher Weltauffaſſung, wie ſie der Romantik unmittelbar folgte und bis in die Gegenwart herrſchte, kaum imſtande. Eine neue Kunſt, die aus dem Gefühl erwuchs und die Farbe als Träger ſeeliſchen Ausdrucks gebrauchen lernte, hat auch die Empfindung für das Romantiſche, für die Einheit von religiöſer, poetiſcher und optiſcher Idee wieder geſchärft. Das lange zurückgedrängte Gefühl für deutſche Kunſt- und Weltauffaſſung, für das Geheimnis der Linie und ihrer Abſtraktion, für Wirkung abſoluter Farbe und ethiſchen Gehalt hoher Kunſt hat uns auch die Augen geöffnet für die einzigartige Größe Runges, deren Erhabenheit und ſogar fragmentariſcher Zuſtand nur aus einem deutſchen Geiſte entſpringen konnte.

Runges Leben

Am 23. Juli 1777 wurde Philipp Otto Runge in Wolgaſt als neuntes Kind von elfen des Schiffsreeders und Kaufmannes Daniel Niklaus Runge geboren. Seine Jugend, voll herzlichſten Gemeinſchaftsgefühles der vielgliedrigen Familie, aber auch voll Behinderungen durch Krankheiten und Schwächlichkeit, war im ganzen als ſonnig zu bezeichnen. Sie bildete den Ernſt ſeiner Lebensanſchauung und tiefes religiöſes Gefühl in dem Knaben; früh tat ſich eine außerordentliche Leichtigkeit im Zeichnen und vor allem im Ausſchneiden mit der Schere hervor. In der Schule waren die Erfolge mäßig, auch als er im zwölften Jahre zu Koſegarten kam, der als Rektor ein überſchwenglich und ſentimental gefärbtes Lehramt in Wolgaſt betätigte und die „zarte ungefärbte Seele" des Knaben mit Verſtändnis leitete, der wohl einen ſtärkeren Einfluß ausübte, als ſein Biograph und Bruder Daniel wahrhaben will. Zum mindeſten wurden ſeine romantiſchen Anlagen von Koſegarten geſchont und gepflegt. Die Abneigung des Vaters, ſeinem Sohne ein Studium zu geſtatten, führte zu dem Entſchluß, ihn Kaufmann werden zu laſſen; und am 3. Juni 1795 nahm ihn Daniel nach Hamburg mit, wo er mit Speckter, Huelſenbeck und Wülffing eine Kommiſſions- und Speditionshandlung errichtet hatte, wie er ſelber ſagte: „auf dem Grunde eines ziemlich romantiſchen Freundſchaftsbundes". Die menſchliche Herzlichkeit dieſes Verhältniſſes und vor allem die Ausſicht, mit dem heißgeliebten Bruder vereint zu leben, hat Runge dieſen Entſchluß erleichtert, der ſeiner bereits ausgeſprochenen Neigung zur Kunſt ſo ſehr zuwiderging. Und wenn er auch in den erſten Hamburger Jahren ganz in der Handlung aufgehen mußte, als Lehrling und Anfänger mit untergeordneten Verrichtungen

belaſtet, ſo traf er es doch nicht unglücklich. Denn der Kreis dieſer Geſchäftsfreunde pflegte an faſt täglichen Leſeabenden ſchöne und philoſophiſche Literatur mit großer Leidenſchaft, und ſo ward Otto mit allen Neuerſcheinungen, auch der eben entſtehenden Romantik Tiecks und der Schlegel vertraut.

Allein man erkannte immer deutlicher, daß er im Geſchäftlichen nicht am Platze war, und daß, ſeine künſtleriſchen Gaben auszubilden, wohl auch einer Erweiterung ihrer Handlung nach Seite des Kunſthandels dienen könne. In der herzlichen und naiven Beſchreibung Daniels, der einzigen und zuverläſſigen Quelle ſeiner Biographie, tritt uns das Bild einer patriarchaliſchen Familienordnung entgegen, in der zwar unbedingte Unterordnung unter Oberhaupt und Familienrat galt, aber auch perſönliche Wünſche mit wahrer Liebe beachtet wurden; mit Verhandlungen, deren Erfolg der war, daß Otto 1797 Zeichenſtunden bei Herterich erhielt und im folgenden Jahre von kaufmänniſcher Tätigkeit ſo gut wie ganz entbunden wurde, um ſich der Malerei zu widmen. So erhielt er ſeit September 1798, da Herterich nach Dresden ging, neben mathematiſchen, anatomiſchen u. dgl. Stunden, Malunterricht bei Eckhardt und Zeichenlehre bei Hardorf, der Schüler von Anton Tiſchbein und Caſanova geweſen war; eine Schulung, deren Reſultate, völlig im Geiſte des herrſchenden Pſeudoklaſſizismus, deutlich in ſeinen frühen Arbeiten zu erkennen ſind. Wie ihm auch die damals erſcheinenden „Propyläen" Goethes den Winckelmanniſchen Geiſt von der theoretiſchen Seite eindringlich nahebrachten.

Zu ſeiner ferneren Ausbildung wurde, wie es in der Hanſeſtadt nicht anders ſein konnte, Kopenhagen erſehen, und er reiſte am 18. Oktober 1799 dorthin ab. Die gleiche, etwas jugendlich-anmaßliche Abneigung gegen das dortige Akademieweſen, wie ſie früher Carſtens empfunden hatte, blieb nicht aus. Indeſſen fühlte er doch bald, wie viel ihm Abildgaard in der Zeichnung, vorzüglich aber Jens Juel in der Ölmalerei geben konnte; und nachdem ihn Juel, auf ſeine Kompoſition des „Triumphes Amors" hin, zu nächſtem Verkehr zugezogen hatte, nutzte er dieſe Gelegenheit einer gediegenen Schulung nach dem Sinne des 18. Jahrhunderts, ſo gründlich er vermochte, aus. Der glückliche Einfluß dieſer zu jener Zeit wohl liberalſten Akademie offenbarte ſich auch bei Runge; man förderte genugſam ſein raſch ſich dehnendes Talent und ließ ihm Gelegenheit, ſeinen eigenen Entwürfen nachzugehen, von denen jener „Amor" ſeiner Erfindungsgabe das beſte Zeugnis

ausſtellt. Weniger glücklich war er in Ausführung eines Lieblingsgedankens, den ihm ſein tiefgewurzelter Familienſinn und die frühzeitige Neigung zu realiſtiſcher Darſtellung eingaben: ein Familiengemälde großen Stils für das Haus ſeines Bruders Jakob in Wolgaſt. Der Geſamtentwurf ging über ſein Können noch weit hinaus; wie ſtark er aber an ſeinen großen Ideen feſthielt, zeigt der Umſtand, daß er die ſpäteren großen Bildniſſe von 1806 nur als Einzelſtudien für jene Kompoſition unternommen zu haben erklärte. Anregenden Verkehr fand er im Hauſe der ſchöngeiſtigen Friederike Brun und in der Gemeinſchaft mit ſeinen Mitſchülern Eiffe und Böhndel.

Im März 1801 kehrte er, inmitten der Kriegswirren zwiſchen Dänemark und England, nach Hamburg zurück; er beſuchte die Eltern in Wolgaſt, von dort aus C. D. Friedrich in Greifswald und langte am 20. Juni 1801 in Dresden an, das nach langen Beratungen der Freunde für ſein ferneres Studium am geeignetſten erſchien. Die Verhältniſſe an der Akademie waren nicht günſtig, und Runge fühlte ſich ſogleich mit dem ſittlichen Ernſt ſeiner Kunſtauffaſſung, als eines Dienſtes an Gott, zu allem im Gegenſatz, was dort und auch anderswo geſchätzt wurde. Der neue Direktor Graſſi war ihm gar ein Hauptbeiſpiel der leeren und oberflächlichen Art, vom Äußern, von Nachahmung und „Kompoſition", der Kunſt beikommen zu wollen. Dieſer ungemein empfundene Gegenſatz bildete nun den ſtärkſten Anſtoß, ſich auf ſich ſelber zurückzuziehen und die Ausreifung ſeiner Anſchauungen zu beſchleunigen. Er fand Stütze und Halt dabei an Hartmann, der ihm freundlichen Rat in Handfertigkeitsdingen gab, mehr an Graff, deſſen ſolides Können und ehrliche Natur ihn am ſtärkſten anzogen, und an einem gleichaltrigen hoffnungsvollen Muſiker Ludwig Berger, der ſeinem Hang zum Muſikaliſchen entgegenkam. Geiſtige Nahrung boten der empfänglichen Seele die Schätze der Galerie, und Aufforderung, ſich bildend zu betätigen, die neue Preisaufgabe der Weimarer Kunſtfreunde: „Achill im Kampfe mit Skamandros". An deren Löſung machte er ſich ſogleich und beendete ſie im Auguſt; nicht eben glücklich, wie die „W. K. F." (Weimarer Kunſtfreunde) mit Recht fanden. Dies aber gab ihm nur einen letzten Anlaß, ſich mit dem veralteten Kompoſitionsweſen des Pſeudoklaſſizismus auseinanderzuſetzen. Längſt ehe das Urteil aus Weimar (Anfang 1802) anlangte, war er ſich klar geworden über die Unmöglichkeit, auf dieſem Wege

einer äußerlich geſtellten und mit überkommenen Mitteln zu löſenden Aufgabe etwas für die Kunſt zu erreichen: die geiſtige Gemeinſchaft mit Tieck und die Leidenſchaft einer großen Liebe hatten ihm zur Erkenntnis ſeiner Aufgabe verholfen.

Dies war das grundlegende Ereignis des erſten Halbjahres in Dresden, da ſich in ungeheuer reichem Erleben ſein ganzes künſtleriſches Schickſal entſchied und der Grund zu ſeinem Lebenswerk gelegt wurde: daß er in Pauline Baſſenge die ihm vorausbeſtimmte Ergänzung ſeines männlichen Weſens und zugleich in Tieck den geiſtigen Befreier und Freund kennen lernte. Pauline war damals fünfzehn Jahre alt. Die Neigung zu ganz jugendlichen Geſtalten iſt den größten Geiſtern der romantiſchen Epoche gemeinſam; Novalis' erſte Geliebte, Sophie von Kühn, war noch nicht dreizehn Jahre alt, als er ſie ſah. Sie waren für dieſe tiefen und phantaſievollen Naturen vielfach mehr Gelegenheit zur Ausbildung ihrer überſchwenglichen Liebesträume; aber bei Runge ging die Sehnſucht durchaus auf realen Beſitz: nur in ihm konnte er die Ruhe finden, ſein Werk in der Praxis ausreifen zu laſſen. Doch bildete ſie damals für ihn den Quell lebendiger Empfindung, aus dem ſich ſeine ſchöpferiſche Kraft ſpeiſte; ſie war ſeine Muſe, die er als „Pſyche" in der Lehrſtunde der Nachtigall verewigt hat, wie er ihr Bild als Gattin ſpäter in treuer Naturform gab, als die von ihr ausgegangenen ſeeliſchen Schwingungen bei ihm längſt zu Bildern höchſter Symbole geführt, ſich gleichſam von ihrer körperlichen Erſcheinung losgelöſt hatten.

Ludwig Tieck lernte er im November 1801 kennen. Sie fanden ſich vor der zweiten Faſſung des Triumphes Amors, die Tiecks Begeiſterung erweckte, und es iſt bezeichnend, daß dieſer folgenſchwere romantiſche Freundſchaftsbund durch den Wandel in Runges Kunſtform veranlaßt wurde. Mit dieſer zweiten in Dresden begonnenen Arbeit wendete ſich Runge ganz von dem Pſeudoklaſſizismus ſeiner Kopenhagener Zeit ab, und die Geſpräche mit Tieck, ihre grundaufwühlenden Erörterungen über eine neue (romantiſche) Landſchaftskunſt, die Runge heraufführen wollte, ſchloſſen ſich unmittelbar und folgerecht an dieſen formalen Bruch mit der Tradition. Die gemeinſame Abſage von Weimar und Goethes Kunſtprinzipien war nur die logiſche Folge. Daraus erwuchſen dann, in ſtiller Entwicklung, die großen Ideen und Entwürfe der Dresdner Jahre: die Lehrſtunde der Nachtigall, die Bekanntſchaft mit Böhmes religiöſer Myſtik, die Vier Jahreszeiten und die

romantiſche Kunſtlehre und Farbentheorie; Folgen der Tieckſchen Anregungen, die weit über deſſen Abſichten hinausgingen und ganz als Runges geiſtiges Eigentum anzuſprechen ſind.

Allerdings bedeutete das Jahr 1802 eine Zeit des lähmenden Abwartens und geiſtiger Hemmungen. Paulines Vater hatte erſt dem vermittelnden Daniel, dann Otto ſelber auf ihre Werbung abſchlägig geantwortet, wegen der großen Jugend der Tochter, und es gab Wochen, in denen Runge verzweifeln wollte. Aber ſeine männliche Tatkraft rang ſich immer wieder zum Gefühl eignen Wertes und zum Schaffen durch; und als er dann am Ende des Jahres infolge einer Unterredung mit Frau Baſſenge die Gewißheit ſeines künftigen Glückes erlangte, gab das überſtrömende Gefühl des Liebesglückes ſeinen Gedanken mit einem Schlage das Schöpferiſche und Zündende. An ihm iſt es buchſtäblich in Erfüllung gegangen, daß Liebe zu den höchſten Kunſtleiſtungen beflügelt; daß Leben und Schaffen eine geheimnisvolle verbundene Einheit bilden.

Die unmittelbare Folge dieſes ſeeliſchen Aufſchwunges ſind die in den erſten Wochen von 1803 konzipierten Tageszeiten, an deren Fertigſtellung er bis zum Juli arbeitete. Doch bedeutete die graphiſche Form ihm nichts Endgültiges, da die Entwürfe von Anfang an auf dem Eindruck der Farbe aufbauten; und dies durchzuführen bildete nun die Aufgabe ſeines ferneren Lebens.

Daneben beſchäftigte ihn die Lehrſtunde der Nachtigall, ſein erſtes Ölbild, das er 1804/05 in Hamburg mit geringer Abweichung wiederholte.

Mit den Brüdern Schlegel, die Anfang 1802 in Dresden waren, trat er in keine nähere Beziehung, da ſie ihm nicht ſympathiſch waren. Gleichwohl intereſſierte ſich Friedrich lebhaft für ſeine Beſtrebungen und Anſichten. Seine 1803 in der „Europa" niedergelegten Theorien bildeten teilweiſe wohl einen Nachklang Rungeſcher Meinungen; auf der andern Seite ſtellten ſie ſich ihm prinzipiell entgegen und gaben den begrifflichen Unterbau der Nazarenerkunſt ab. In anderer Richtung lag die Gegnerſchaft Goethes begründet, der ihn wohl mit der ſpäteren altdeutſchen Richtung zuſammenwarf, ſeine Farbentheorie freilich als der ſeinen verwandt mit großer Freundlichkeit begrüßte. Bei einem Beſuch, den ihm Runge am 9. November 1803 in Weimar abſtattete, machte ihm die innere Feſtigkeit und Überzeugungstreue des jungen Malers einen ſympathiſchen Eindruck, der ſich durch

Briefwechsel in ferneren Jahren, namentlich seit 1806, zu gegenseitiger hoher Schätzung vertiefte.

Höhepunkt und Abschluß seiner Liebesgeschichte bildete die am 13. April 1803 vollzogene Verlobung mit Pauline Bassenge, die er dann seinen Eltern in Wolgast vorstellen durfte. Anfang November verließ er Dresden endgültig, um sich am 29. November in Hamburg niederzulassen. Die Hochzeit fand am 3. April 1804 in Dresden statt, und fortan lebte das junge Paar in Hamburg, wo ihnen vier Kinder geboren wurden: Otto Sigismund am 30. April 1805; Maria Dorothea am 25. Juni 1807; Gustav Ludwig Bernhard am 10. April 1809; und Philipp Otto am 3. Dezember 1810, am Tage nach seinem Tode. Von ihnen wurde der älteste, Otto Sigismund Runge, Bildhauer und starb, fast in gleichem Alter wie sein Vater, 1839 in Petersburg an einem Nervenfieber.

Die Erregung der Napoleonischen Zeit spiegelte sich auch in Runges äußerem Schicksal wechselvoll wider: das Ausbleiben von Aufträgen und sein in Hamburg hervortretender Mangel an technischem Können deprimierten ihn anfangs. Dem letzteren half er durch erneuten Unterricht bei dem Hofrat Eich in Altona und durch Vertiefung in Farbenstudien ab; vor allem aber durch eine umfangreiche Bildnispraxis, der wir die großartigen Familien- und Selbstbildnisse aus den Jahren 1805 bis 1809 verdanken. Eine Handelskatastrophe, die das Runge-Speckterſche Geschäft an den Rand des Abgrundes brachte, bewog ihn zunächst zu einem Besuch der Eltern in Wolgast, vom Sommer 1806 bis April 1807; dann, um der Unterstützung der Familie willen, zu dem heroischen Entschluß, mit Daniel in einer Handelsgenossenschaft sich zu verbinden. So mußte seine Kunstübung wieder zum Range einer Nebentätigkeit in Mußestunden zurücktreten. Doch konnte seiner innerlich starken Natur die Rückkehr ins Geschäftsleben so wenig schaden, wie sie es in ähnlicher Lage bei Gottfried Keller getan hat. Ja, sie hatte, wie Daniel sagte, „das Gute, ihm ein Gefühl der Festigkeit seiner bürgerlichen Lage zu geben, und ihn damit mehr über die Art und Weise seines Kunststrebens und Naturforschens zu beruhigen. Was ihn dann aber auch antrieb, ernster und gründlicher wie je auf beides einzugehen, zunächst die Farbenlehre ins Auge fassend, um das Tiefere, was sie ihm in der Erkenntnis bieten würde, dann mit Sicherheit in der malerischen Ausführung seiner Tageszeiten zu verwenden".

Er hatte leider nicht mehr viel Zeit vor ſich, dieſe großen doppelten Pläne zu fördern. Die Tageszeiten erſchienen zwar 1807 bei Perthes verlegt, als Radierungen, die von Seiffert, Krüger und Darnſtedt ausgeführt waren. Aber zu ihrer maleriſchen Ausführung ging ihm der Weg zunächſt über die theoretiſche Ergründung: Ende 1808 vollendete er den erſten Entwurf ſeiner „Farbenkugel"; 1809 arbeitete er ihn um, und das Werk erſchien Anfang 1810 bei Perthes. Inzwiſchen hatte er auch längſt die maleriſche Darſtellung der Tageszeiten, oder vielmehr des „Morgens" allein, als erſte Probe aufgenommen. Die verſchiedenen großen und kleinen Bildniſſe, die er ſeit 1804 gemalt hatte, und die großen Kompoſitionen der „Mutter an der Quelle" (1804), der „Flucht nach Ägypten" (1805/06) und das „Chriſtus auf dem Meere" (1807) hatten ihm die Kraft zu monumentaler Geſtaltung geſtärkt. Dazwiſchen fielen mannigfache Entwürfe. Die Federzeichnungen zu den Haymonskindern und Oſſian, beides großangelegte Zyklen von Illuſtrationen, die infolge äußerer Umſtände nicht über die Anfänge hinauskamen; „Dichter und Quelle", in dem die Quellenidee noch in urſprünglichſter Form erhalten iſt; 1808 das große Aquarell „Freuden der Jagd"; 1809 die Entwürfe der allegoriſchen Umſchläge für Perthes' „Vaterländiſches Muſeum" (Fall und Not des Vaterlandes) und das Aquarell „Arions Meerfahrt"; 1810, als letzte größere Arbeit, das herrliche Arabeskenaquarell auf ſchwarzem Grunde „Nachtigallengebüſch". Im Sommer 1808 kam er endlich dazu, die erſte Faſſung des (kleineren) „Morgens" zu malen, worauf er im Oktober ſogleich an die große Ausführung des Morgens ging, den er während des Jahres 1809 ſo weit förderte, daß ſeine Geſamterſcheinung deutlich hervortrat. Die ſchon in dieſem Sommer heftig auftretende Krankheit, augenſcheinlich Schwindſucht, legte ſich aber lähmend auf ſein Schaffen, und die ſeit März 1810 ſich fortgeſetzt verſchlimmernde Schwäche machte bald jede Arbeit, ſelbſt das geliebte Handhaben der Schere und des Bleiſtifts, unmöglich, ſo daß ihm auf dem Sterbebette ſein Wunſch erfüllt werden mußte, dies unvollendete, größte Fragment ſeiner Kunſt zu zerſchneiden. Eine Beſſerung ſeines Zuſtandes durch Aufenthalt auf dem Lande, in Borſtel und Harveſtehude, hielt nicht an. Vom Oktober dieſes Jahres an nahmen ſeine Leiden die Form eines qualvollen Todeskampfes an, und am 2. Dezember 1810 verſchied er in Hamburg in den Armen ſeiner liebſten Menſchen.

Der Wahrheit der letzten Worte, mit denen Daniel seine Lebensbeschreibung schloß, ist nichts hinzuzufügen. „Die Umstände, unter denen Runge aufgewachsen, hatten ihm eben nicht besonders andere äußere Mittel, um zu dem, was er am Ende wußte und konnte, zu gelangen, dargeboten, als Gespräche mit Freunden, und verhältnismäßig sehr weniges Lesen. Es ist gewiß keinem, der es zu seinem Lebenszwecke besser haben kann, anzurathen, mehrere andere genügendere Quellen zu vernachlässigen. Aber ersetzt wurde bey ihm der Mangel durch die innige, unabläſſige und ‚bis an das Ende beharrende' Liebe, womit er die Gegenstände seiner reinsten Neigungen durchdrang und sich zu eigen machte, und in dieser Hinsicht glaube ich in dem Buche ein Menschenbild strebenden Gemütern in jedem Lebensalter vorgeführt zu haben, von dem eine reinigende erhebende Kraft auf sie auszugehen vermöchte, — und auf dessen Wiedererblicken in nicht mehr getrübter Klarheit vor dem Antlitz der Gottheit die hoffende Sehnsucht derer, die ihn hier erkannt haben und liebten, gerichtet ist."

Runge und die Zeitgenoſſen

Um zur Erkenntnis vom Weſen Runges und ſeiner Kunſt vorzudringen, kann man nicht den Weg beſchreiten, den ſeine eigne Entwicklung nahm. Als eine wahrhaft romantiſche und deutſche Natur begann er, nachdem er ſich notdürftig das erſte Handwerk angeeignet hatte, ſogleich mit dem Höchſten, mit der Geſtaltung einer neuen Kunſt, als ſeiner Lebensaufgabe. Er wäre nicht der Innerlichſte und Bedeutendſte der Romantiker nach Novalis geweſen, wenn er nicht ſeine Aufgabe früh erkannt, mit glühender Seele erfaßt und zu ſeinem Lebensinhalt gemacht hätte. Denn dieſer Generation von genialen Jünglingen lag nicht das geruhſame Ausreifen am Herzen, ſondern ihr Feldgeſchrei war: „Alles und das Höchſte". So begann er mit dem, was ihm Ziel und Endpunkt ſein ſollte. Allein da er auch den tiefen ſittlichen Ankergrund des ſchaffenden Mannes in ſich hatte, deſſen Kraft über das Strohfeuer der Romantikerjugend vorhielt, ſo ſah er raſch ein, woran es ihm fehlte, um ſein Werk in der Realität zu Ende zu führen. Heimgekehrt aus Dresden und deſſen geiſtiger Hochſpannung, wollte er in der ſolideren Werktagsluft von Hamburg an die praktiſche Durchführung ſeiner Ideen, der „Tageszeiten" und ihrer architektoniſchen Verwertung, ſchreiten, und mußte erleben, daß er dazu ganz einfach geſprochen nicht genug konnte. Das war nun ein Mangel, an dem die Romantiker regelmäßig krankten, der aber die Dichter und Schriftſteller nicht eben ſehr anfocht, da ſie ihre Gedankenfülle in die erſtbeſte Form und am liebſten in die romantiſche Formloſigkeit der Fragmente goſſen. Das unerbittliche Handwerk des Malers litt aber dieſe Auskunft nicht. Und darum ſehen wir Runge faſt unmittelbar nach ſeiner Ankunft in Hamburg im November 1803 mit dem

Gedanken beſchäftigt, ſeine Maltechnik zu verbeſſern; ſehen ihn bei Hofrat Eich in Altona die Geheimniſſe des Farbenauftrags neu ſtudieren und ſich mit Leidenſchaft auf die Arbeit ſeiner großen Bildniſſe werfen, um an ihnen das Rüſtzeug für ſeine gewaltigen Aufgaben zu ſchärfen. Er beſaß die Größe und Einſicht, von vorn zu beginnen und ſein Lebenswerk mit Bewußtſein auf lange Sicht zu ſtellen: und ſo wurde zunächſt aus dem Romantiker der große Lehrmeiſter eines neuen Realismus.

Dieſes iſt der Grund, warum die Betrachtung ſeiner Wirklichkeitsmalerei am Anfang ſteht, die in der Mitte ſeines Weges uns die monumentalen Werke hinterlaſſen hat, nach denen er als Maler zu beurteilen iſt. In ihnen kreuzen ſich als in einem Brennpunkt alle großen Richtungen der Zeit: der Klaſſizismus, wie er in Carſtens und in David erſcheint, die maleriſche Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, die Eroberung der Wirklichkeit, die ſich gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus den Feſſeln holländiſcher Tradition in der deutſchen Landſchaftsdarſtellung anbahnte, und endlich der hohe Schwung, mit dem romantiſche Empfindung auch die Dinge des Alltags zu verklären wußte, und die ſeinen Bildniſſen die Würde und Weihe des Monumentalen verlieh.

Eine Betrachtung der Traditionswerte, aus denen Runge geſchöpft haben kann, führt nicht zu ſehr fruchtbaren Ergebniſſen. Er ſelbſt ſpricht es in ſeinen Briefen deutlich und wiederholt aus, wie wenig er ſich aus den hochgeſchätzten Werken ſeiner Zeitgenoſſen, die er in Kopenhagen wie in Dresden kennen lernte, machte und aus ihnen entnehmen konnte. So namentlich in dem großen Briefe an Daniel vom 6. Oktober 1801 (H. Schr I, 88 f.) über Mengs, Caſanova und die verderbliche Folge ihrer pſeudoklaſſiziſtiſchen Schule. Man wird auch den Einfluß Juels in Kopenhagen nicht überſchätzen dürfen. Sicher hat er von ihm manches Techniſche gelernt, aber das Weſen der Juelſchen Bildniskunſt, die eine durch gute Beobachtung verfeinerte Stufe der internationalen Malkultur vom Ende des 18. Jahrhunderts darſtellte, lag ihm ſicher ferner als die Aufrichtigkeit und Feſtigkeit Graffs, mit dem er in Dresden nahe Verbindung pflegte. All das, und noch mehr die leichtfertigere Art der Graſſi, Caſanova, Gareis uſw. war ihm ſchließlich doch noch weniger gemäß, als etwa die Härte Wilhelm Tiſchbeins, den er in Hamburg 1803 kennen lernte und verehrte, und als die Strenge und maleriſche Qualität in den Porträts von David oder Gérard, die er keinesfalls gekannt haben kann,

denen er aber noch am verwandteſten ſcheint. Man muß ſich eingeſtehen, daß hier nur das Urgeheimnis des Schöpferiſchen als Erklärung übrig bleibt und daß die „klaſſiziſtiſche" Allüre ſeiner Werke (und durchaus nicht etwa nur der Bildniſſe) im Zeitempfinden wurzelt und dieſem einen typiſchen Ausdruck verleiht, vollkommen gleichwertig der großen Malerei jener Franzoſen, unbedingt überlegen allem Gleichzeitigen der Deutſchen, weder Graff und Zieſenis, noch gar Füger, Schadow oder die Nazarener ausgenommen. Denn was jene an Intenſität vereinzelter Tugenden, wie Farbengeſchmack, maleriſche Solidität, dekorative Fülle etwa vor ihm voraus haben, wiegt Runge durch den Reichtum und inneren Wert ſeiner Gaben vollkommen auf.

Ähnlich wie mit dieſem Verhalten zur maleriſchen und klaſſiziſtiſchen Porträtkunſt ſeiner Zeit ſteht es mit der Beziehung zu dem neu erwachenden Realismus Deutſchlands um 1800. Runge kannte ja nicht bloß die beſcheidenen Anfänge dazu in Hamburg, welche die Namen Chriſtopher Suhr und Hardorf andeuten, ſondern die weit bedeutenderen Beſtrebungen der Dresdner Mechau und Klengel, die er ſelbſt mit großer Achtung erwähnt, die Radierungen Kolbes und den feinen exakten Realismus des frühen C. D. Friedrich, den er 1801 in Greifswald beſucht und in Dresden wiedergefunden hatte. Das würde wohl genügt haben, um ihn in das Fahrwaſſer der intimen Landſchaft zu locken, die ſich eben auf eigene ſchärfſte Beobachtung einſtellte; und wer ſeine Ausdrücke von „neuer Landſchaftskunſt", die er heraufführen wolle, oberflächlich verſteht, müßte ſich verwundern, daß er hier keinen Anſchluß ſuchte. Allein ebenſowenig und noch weniger als das zeitgenöſſiſche Porträt konnte ihm jene Landſchaftsmalerei genügen, die noch mit feinen aber ſpürbaren Fäden der alten Tradition des 17. Jahrhunderts verbunden war, ſei es der intimen Landſchaft der Holländer, ſei es der pathetiſchen Pouſſins und Lorrains. Seine Kunſt ſollte ja das Gegenteil alles Alten werden; und wenn auch ſchließlich in der Praxis, aus beinahe techniſchen Gründen, Anklänge nicht zu vermeiden waren: wenn die Nillandſchaft der „Ruhe auf der Flucht" etwas an den Typ der „erfundenen" Landſchaften Franz Kobells oder Reinharts anklingt, wenn die landſchaftlichen Spuren auf ſeinen großen Bildniſſen der Tradition wie der eigenen Anſchauung Werte verdanken, ſo bedeutet das eben nicht ſehr Weſentliches. Seine Abſage an die zeitgenöſſiſche Malerei wiegt auch hier ſchwerer, ſeine Selbſtändig-

keit und Führerschaft in der Naturdarstellung bleibt Runge gewahrt. Herr und Meister ist er, nicht Schüler, und fast ein Autochthone auf allen Gebieten, ein Pfadfinder großen Stils, der alle die emsigen Talente hoch überragt, weil sie doch nur Spezialisten waren, selbst die Wilhelm Kobell, Dillis, Menken, C. D. Friedrich, Rohden und Olivier.

Was schließlich den Ausdruck einer hohen Geistigkeit betrifft, der aus seiner romantischen Empfindung in die Bildnisse und anderen Schöpfungen überfließt, so hat Runge darin nur einen Vorläufer, der aber seiner anderen Form wegen hier kaum in Frage kommt, nämlich Carstens. Runge und Carstens sind die beiden großen Repräsentanten eines neuen Ethos in der deutschen Malerei, denen ihre Kunst etwas Heiliges und wahrhafte Religion bedeutet und die darum auf einer sehr einsamen Höhe stehen. Von der Gefälligkeit und Zufälligkeit der Leistungen in der ganzen Epoche bis zu Carstens abgesehen: auch ihre Nachfolger finden wohl bisweilen den begeisterten Schwung und die Echtheit der Empfindung, die jene auszeichnen. Aber die Tiefe und Monumentalität der Rungeschen Werke bleibt doch ein nicht wieder erreichter Höhepunkt, mag man sich an die Romantiker in engerem Sinne, an Klassizisten, Nazarener oder gar Realisten halten. Es ist wohl gerade das „Romantische" in Runges Bildnissen, was sie zu so unvergleichlichen Dokumenten hoher Gesinnung „aus der Franzosenzeit" macht: das Unergründliche und tief Sittliche der Persönlichkeit spricht ebenso aus ihrem Ausdruck wie aus ihrer mächtigen Form und entspringt durchaus seiner überlegenen Geistigkeit. Es gibt kein erhabeneres Denkmal der Zeit und keinen vollkommeneren Spiegel ihres Selbst. Sie sind gleichsam im Geiste von Novalis geschaffen, sie stehen ebenbürtig neben den großen Schöpfungen Fichtes, Schleiermachers, Schellings, Hölderlins, Kleists.

Realismus

Noch vor den Bildniſſen, und im Zuſammenhang mit anderen Kompoſitionen romantiſcher Herkunft, begann Runge 1804 in Altona mit der „Mutter an der Quelle". Der Gedanke ſtammt aus dem Ideengebiet jener „Quelle" Jakob Böhmeſchen Gedenkens, welche der Urſprung all ſeiner Werke werden ſollte; aber die Ausführung ſtellt das Bild mit den annähernd lebensgroßen Figuren an den Anfang ſeines realiſtiſchen Bemühens. Das Bild hat in der Literatur überhaupt noch kaum Beachtung erfahren. Schuld daran mag der ſchlechte Erhaltungszuſtand tragen. Die Farben ſind aufs äußerſte nachgedunkelt und in graugrünlichem Ton ertrunken und dazu ein Teil des Pigments in einer Weiſe bläschenartig verſchrumpft, als ob das Bild zu großer Hitze ausgeſetzt geweſen ſei. Der urſprüngliche Zuſtand iſt alſo nicht zu erkennen; da von dieſem Werk als erſtem von Daniel bezeugt wird (H. Schr. I., 246), daß es „unter Aufſicht" von Eich in Altona gemalt wurde, ſo kann man annehmen, daß ſein Zuſtand teilweiſe auf Experimentieren mit Malmitteln zurückzuführen ſei. Daß Runge jedenfalls ſehr weſentliche koloriſtiſche Abſichten dabei hatte, geht aus einem Brief hervor, den er am 29. März 1805 an Tieck richtete, über die nächſtverwandte Kompoſition „Dichter und Quelle", deſſen Entwurf nicht zur Ausführung gelangte, uns aber auch in ſeiner Geſtalt als Federzeichnung bedeutet, wie ähnlich die farbigen Ideen geweſen ſein müſſen. Hier ſchreibt er:

„Ich habe neulich eine Landſchaft komponiert, worin ſich dieſes (das Verhältnis des Lichtes zu den Farben) deutlich ausſpricht. Es iſt eine Einſicht in einen jungen Buchenwald, hinter welchem die Sonne untergeht, ſo daß es wie ein grün

wogendes Licht in dem ganzen Raume webt usw. Das Ganze setzt sich auseinander in Luft und Wasser, kalte Fläche des Lichtes und warme Tiefe, in den schwimmenden Reiz der Farbe und die Gestalt oder Blume, in Eiche und Buche, wie Mann und Weib, wie Himmel als der erleuchtende See und Erde, und die Antwort der Quelle. — Ich vergleiche die Stellung des Dichters zu den Blumen mit der Empfindung bei untergehender Sonne, wo die Seele sich ohne Aufhören sehnt, in dem Glanz sich hin zu stürzen, wir aber, wenn wir uns umsehen, die Blumen und Kinder erblicken als die lieblichsten Gestalten; — könnte er aber die Gestaltung und das Wesen der ewigen Blume erblicken, er würde nie zurückkehren . . ."

Vielleicht ist es mehr als ein Zufall, daß Runge nicht dieses von starker Romantik durchtränkte Symbol, sondern die erdennahe „Mutter an der Quelle" in Ölfarben ausgeführt hat: hier zeigt sich deutlich, daß sein Weg zunächst ins Land der Wirklichkeit abschwenkt und er die höchsten Träume der Poesie einstweilen im Herzen verschließt. Die tiefere Bedeutung ist zwar auch hier nicht zu verkennen: das doppelsinnige Spiel des Kindchens mit seinem Spiegelbild als Andeutung des sinnlich-geistigen Dualismus der Natur, und das entsprechend sich ihm von rechts entgegenneigende Sinnbild der Blume, die sich im Wasser beschaut: dieses bewirkt den geheimnisvollen Reiz des Dämmernden, den das Bild auch in seiner heutigen verstümmelten Gestalt ausstrahlt und der es als echtes Erzeugnis des Rungeschen Geistes erkennen läßt. Was es aber aus seiner bisherigen Produktion so überraschend heraushebt, ist die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erscheinung. Körperlichkeit, Pflanzen, Wasser sind nicht mehr bloß Träger eines höheren Sinnes, sondern um ihrer selbst willen da und mit schöner Handgreiflichkeit nahe gebracht und gemalt. Die mächtige Vordergründlichkeit der Dinge wirkt nicht verblüffend und sensationell, weil sie in einer unaussprechlichen Weise distanziert und von Geheimnis umwoben ist; und die Natürlichkeit der Darstellung, das wahrhaft Treffende in der Situation führt über die Frage hinweg, ob sie auch etwas bedeute. Gewiß bedeutet sie etwas; aber worauf es hier ankommt, ist: daß es Runge gelungen ist, das Dargestellte von dieser romantischen Frage zu lösen und auf den rein sinnlichen Eindruck zu stellen, so daß dieser uns völlig genügen kann. Das stille Behagen und Aneinanderschmiegen von Mutter, Kind und Elementarem geht über alle romantische Symbolik in den Zustand eines monumentalen Realismus hinüber; realistisch,

weil ganz auf Anſchauung geſtellt, monumental, weil es durch die Geſinnung und nicht bloß im Format ſymbolhaft erhöht iſt über eine platte Abſchrift von Wirklichkeiten.

Damit iſt nun nicht geſagt, daß Runge ſich der äußerſten Treue gegen alle Naturdetails befleißigt habe. Die Beſtimmtheit der Form, wie ſie wenige Jahre ſpäter in allen Lagern der deutſchen Kunſt geübt wird, iſt ſeine Sache nicht, und es wäre ſo leicht wie müßig, ihm Verſtöße gegen die „Naturwahrheit" nachzuweiſen. Schon bei dem Quellenbild, und vielleicht auffallender als bei den Bildniſſen, zeigt es ſich, daß ſein Realismus von überlebensgroßem Format iſt und mit ſeiner inneren Gewalt das Maß ſeiner Zeitgenoſſen überragt. Er läßt ſich darin nur mit Rethel vergleichen. Aber während dieſem die große ſtreng ſtudierte Naturform letzten Endes doch wieder zur Illuſtration diente, bleibt ſie bei Runge Werkzeug ſymboliſchen Gehalts, d. h. beharrend im Kreiſe des Sichtbaren und deutend den Sinn der Natur durch ſich ſelbſt, nicht aber durch gedanklich fremde Vorſtellungen.

Man fragt zuletzt nach Vorgängern, die ihn zu einer ſo abſonderlichen und kräftigen Bildform angeregt haben könnten. Die Draſtik des Vordergrundes erſcheint allerdings wie ein eingeborenes Kunſtprinzip bei Runge. Aber in dem gegenwärtigen Falle wird man ſich an den außerordentlichen Realismus eines älteren Zeitgenoſſen erinnern dürfen, an Georg Wilhelm Kolbes Kräuterblätter. Die wuchtigen und umfangreichen Radierungen dieſes 1757 geborenen Berliners beſtreiten ihre monumentale Wirkung im weſentlichen mit den Mitteln ganz ſcharfer und nahe geſchauter Plaſtizität und dem Beieinander von rieſigem Staudengewirr mit Figuren, das nicht weit von Runges Kompoſition abliegt. Daß er die Radierungen Kolbes kannte und hochſchätzte, beweiſt ſein Brief an Beſſer vom 26. Dezember 1797 (H. Schr. II, 4).

In den Jahren 1805 und 1806 entſtanden, in Hamburg und in Wolgaſt, die meiſten und weſentlichen Bildniſſe, vor allem die drei großen Gruppenbilder. Es iſt der Höhepunkt ſeiner realiſtiſchen Periode, zu der auch die religiöſen Kompoſitionen der „Ruhe auf der Flucht" und der „Chriſtus auf dem Meer" gehören. Als vorbereitendes Werk fällt noch ins Jahr 1804 das erſte Bildnis ſeiner Frau,

Halbfigur, in olivgrünem Kleid, das nach dem Grade der Plaſtizität und der weicheren Tonigkeit zu der „Mutter an der Quelle" ſtimmt und ſich deutlich von der ſchärferen Tonart der ſpäteren Gruppenbildniſſe abhebt. Indeſſen treten die zahlreichen Einzelporträts an geiſtiger Bedeutung ſo ſehr hinter jene zurück, daß ſie als bloße Vorſtudien bewertet werden können und die Aufmerkſamkeit ſich ganz auf die Kompoſitionen richten muß.

Den Gedanken einer geiſtigen Gemeinſchaft, der in ihnen ausgedrückt iſt, ſucht man vor Runge vergebens. Das 18. Jahrhundert mit ſeiner Leidenſchaft für prunkhafte Schauſtellung der Perſönlichkeit bietet zwar viele Beiſpiele von Gruppen, aber keines von dem Solidaritätsgefühl der Sippe. Graff, der oft herzlichere Töne anſchlägt, bildet nur eine ſcheinbare Ausnahme, der Ausdruck von Familiarität in ſeinen Gruppenbildniſſen iſt zeitbefangen. Auch das merkwürdige Rieſenſtück der Familie Remy von Januarius Zick, das man auf der Darmſtädter Ausſtellung 1914 ſah und das ſich in der plaſtiſchen Klarheit, der Modellierung durch Licht, der Sachlichkeit noch am meiſten mit Runge berührt, entbehrt doch ſo ſehr der geiſtigen wie der formalen Konzentration, daß es für den inneren Zuſammenhang ausſcheidet.

In der Tat ſteht er, wie mit ſeinem romantiſchen Werk, ſo auch mit dieſen Bildniſſen völlig einſam in ſeiner Zeit da. Es ſind Schöpfungen aus höchſter Kraftanſpannung des deutſchen Genius, entnommen dem Zuſammenhang der Wirklichkeit und über ſie erhöht durch die Größe des Gedankens, wodurch ſie den Rang abſoluter Zeitdokumente erhalten: ſolche können nur durch einen ſchöpferiſchen Geiſt aufgefaßt werden. Die vielen guten Bildniſſe mehr oder minder bedeutender Zeitgenoſſen, die in der Folge entſtanden, können dieſes Niveau nicht einhalten; nicht einem, bis zu Marées, gelingt dieſe zeitgemäße und überzeitliche Syntheſe. Es kommt nicht auf die Bedeutung des Dargeſtellten an, denn Runges Porträtierte ragen nicht über das Maß ſolider Bürger hinaus; es iſt der Geiſt, der den Körper nach ſeinem Bilde ſchafft.

Das erſte iſt zugleich das in ſich vollendetſte, die Hülſenbeckſchen Kinder von 1805 (beendet 1806). Selten ſind Kinder ſo naiv als Kinder und zugleich mit ſolchem Bewußtſein monumental gegeben worden; die Klarheit der Bildform ſpricht für ſich ſelbſt. Eine große ſorgfältige Federzeichnung gibt in bloßen Umriſſen ſchon

alles, was das Gemälde wertvoll macht; das ſollte zu denken geben. Es iſt in der Literatur hier viel die Rede geweſen von Freilichtproblemen und Vorahnung des Impreſſionismus. Aber die Federzeichnung widerlegt dergleichen in Grund und Boden. Das, was der Umriß gibt und was auf den erſten Blick als Hauptſache heraustritt, iſt die klare Abſtraktion des kindlichen Weſens und des landſchaftlichen Raumes; die Farbe tritt ergänzend dazu, nicht ſelbſtändig formbildend, ſondern in der Eigenſchaft als Lokalkolorit und als modellierendes Licht. Das iſt ureigene und uralte deutſche Form: Linie, die das Weſen, den Charakter, das Geiſtige umſchreibt und auf den Grad einer abſtrakten Formel bringt, und kolorierende Farbe, die an ſich blutwarm, voll ſinnlicher Leuchtkraft und materieller Pracht ſein kann — und bei den Hülſenbeckſchen Kindern es auch iſt! —, aber kein Element maleriſchen, durch ſie ſelber beſtimmten Stils. Dies aber, das Maleriſche, wäre erſte Vorausſetzung zu einer impreſſioniſtiſchen Entwicklung; und wenn Runges Werke einer Eigenſchaft völlig entbehren, ſo iſt es die des Maleriſchen. Die Helligkeit und Leuchtkraft der Farben fällt beinahe aus Runges übrigem Werk heraus; aber ſicherlich doch nur, weil dieſes Bild beſſer erhalten iſt als die meiſten anderen, und weil es vermutlich im Freien gemalt wurde. Wieder dominiert, wie auf dem Bildnis ſeiner Frau, ein Olivgrün im Anzug des Knaben; daneben das in ſilbriges Grau abgewandelte Weiß des Mädchens; kleinere Flecke von Rot im Kleid des Jüngſten, Rot und Gelb der Schuhe, Grün und Gelblich in Landſchaft und Sonnenblumen; und alles friſch und hell leuchtend, daß man glauben möchte, hier das Weſentlichſte vom urſprünglichen Eindruck erhalten zu ſehen. Wobei man ſich aber erinnern muß, daß es Runges ausgeſprochenes Beſtreben war, mit ganz reiner Farbe zu malen, wie ein Heutiger (H. Schr. II, 157; 10. Okt. 1802), und daß ſeinen Bildern wohl durchgängig übel mitgeſpielt worden iſt.

Und dieſe koloriſtiſche Selbſtändigkeit der Farben wird nun abgewandelt nicht nach dem Maleriſchen, ſondern ausſchließlich nach dem Plaſtiſchen hin. Selbſt die ſorgfältig beobachteten und mit ihrer Erlebnis-Wahrheit ganz beſonders an Konrad Witz gemahnenden Reflexlichter im Schatten (etwa am linken Arm des Mädchens) dienen in erſter Linie der greifbaren Rundung der Körperform. Sonnenlicht kann auf ſehr verſchiedene Weiſe geſehen werden. Gewiß ſpricht das Erlebnis einer herrlichen Entdeckung aus dieſem Sonnenbilde, und die Gleichmäßigkeit in

ſeiner Ausgeſtaltung gewinnt durch die gleichſam metallne Kraft auch in Kleinigkeiten eine wunderbare Folgerichtigkeit. Aber was ſich Runge in dieſem großen und herrlichen Bilde erobert, iſt das Deutſche der Form, jener Realismus, der ſeit Elsheimer nur verſchüttet und in unterirdiſchen Quellen ſich zu regen wagte vor der allmächtigen Konvention des Barock (einſchließlich des Rokoko), und der um 1800 in keinem machtvoller aufſtand, als in ihm. Selbſt die Landſchaft nimmt, in einer etwas harten und nüchternen Geſtalt, teil an dieſer Auferſtehung des deutſchen Realismus und iſt durch die gleiche Sonnenwirkung mit den Kindern zur Einheit verbunden.

Durch Kontraſt der maleriſchen Unbeſtimmtheit des Hintergrundes verſtärkt ſich der plaſtiſche Eindruck der Figuren bei dem Selbſtbildnis mit Frau und Bruder Daniel: „Wir drei", obwohl hier Sonne und Freiluft fehlt. Es iſt die Modellierung in geſchloſſenem Raum, und die Landſchaft wirkt wie eine Kuliſſe des 18. Jahrhunderts, obwohl ſie an ſich gar nicht ſchematiſch, ſondern beobachtet iſt. Es klafft da ein ſcheinbarer Widerſpruch zwiſchen der Sehnſucht Runges, die Landſchaft neu zu geſtalten, und ſeinem Ausweichen bei allen praktiſchen Gelegenheiten. Denn wo Landſchaft auftritt, wird ſie in den Hintergrund geſchoben und ganz den Erforderniſſen der Figurenkompoſition angepaßt; allerdings auch mit vollendetem Takt maleriſch in faſt barockem Sinn behandelt; hier ſowohl wie auf dem großen Bildnis der Eltern. Dies möge zur Widerlegung der Sage dienen, als ob die Generation um 1800, und Runge nicht zum wenigſten, böswillig die gute Maltradition über den Haufen gerannt habe, um ſich ſozuſagen dem Dilettantismus in die Arme zu werfen. Daß Runge etwas vom maleriſchen Weſen verſtand, beweiſen ſolche gelegentlichen Nebenprodukte jedem, der ſehen will. Er wußte ſehr genau, weshalb er nicht ſo malte wie die Graſſi und Füger: weil ſeine Aufgabe eine unendlich höhere war und mit bloßer Pinſelfertigkeit nichts zu tun hatte. Und er tat die eigentliche Landſchaft eben nur darum ſo nebenhin ab, weil ſie ihm nicht genug war.

Der dumpf-grüne einheitliche Ton des Hintergrundes beſtimmt nun nicht etwa den Charakter des Bildes; ſondern von ihm heben ſich die Maſſen des Kolorits in den Koſtümen um ſo geſchloſſener ab: dunkelſtes Grün, gelb-rötliches Changeant und Preußiſchblau. Doch tritt das Koloriſtiſche hier weſentlich zurück vor dem

plaſtiſchen Prinzip der Köpfe. Die Entwicklung entfernt ſich alſo, trotz der weichtonigen Bäume, von allem Maleriſchen, und mit der ſtrengen Betonung der Geſichter wächſt das geiſtige Element zum Allherrſchenden des Bildes. Die ſinnlich-logiſche Schönheit dieſer Konſequenzen leuchtet ein: daß geiſtige Verinnerlichung auf Koſten des Maleriſchen und durch Konzentration auf die eigentlichen Träger des Charakteriſtiſchen geſchehen muß, welches ſchließlich in dem Blick der Augen gipfelt. Seit jeher hat man in dieſem Bilde, und mit Recht, einen ſehr ſtarken Ausdruck für das Seeliſche der Romantik gefunden. In den Hülſenbeckſchen Kindern konnte ſich, des Kindlich-Triebhaften wegen, die Stärke des Rungeſchen Realismus nach allen Richtungen ausbreiten; im Bildnis der drei eng verbundenen Menſchen durfte und mußte der Ausdruck das Wichtigſte bleiben. Wir können ſtolz ſein, daß ein Deutſcher und Romantiker es war, der dem Edelſten im Menſchen ein ſo koſtbares Denkmal ſetzte; ein Denkmal ebenbürtig den erhabenſten Worten, die Dichter und Philoſophen Deutſchlands in jenen Jahrzehnten für die Würde der Menſchheit fanden. Eine Zeit und ein Volk, das ſolche Menſchen mit ſolcher Seelengröße hervorbrachte und der Nachwelt darſtellen konnte, hat die Welt um Abſolutes bereichert. Man kann die größten Namen und die beſten Taten der Deutſchen vor dieſem Bilde nennen, und immer wird ein Echo aus ihm widerklingen. Der Mangel an maleriſcher Einheit hat nichts zu bedeuten, weil die Macht der Idee reſtlos in der Darſtellung aufgeht; ein wundervoll tröſtliches Beiſpiel, daß am Ende nicht die Vollkommenheit der Malerei das Höchſte und das Bleibende in der Kunſt iſt, ſondern der Geiſt, der aus dem Geſchaffenen ſpricht. Und alle Vergleiche mit David und mit Ingres, vollends mit Juel, können, zum wenigſten für deutſches Gefühl, nicht zu ihrem Vorteil ausſchlagen. Daß Runge nichts von franzöſiſcher Kunſt empfangen hat, weil er ſie nicht kannte, bedarf vollends keines Beweiſes.

Sollten „Wir drei" nach ſeinem eigenen Willen dennoch nur als Vorübung zu einem umfaſſenderen Familienbilde betrachtet werden, ſo ſtellt das Elternbildnis mit ſeiner ſchwierigen Kompoſition von vier Ganzfiguren eine endgültige und die monumentalſte Löſung dar. Daß er ſich ernſtlich damit plagte, beweiſen ſeine Briefe und die zahlreich erhaltenen Einzelſtudien, unter denen auch eine Ölſkizze des Ganzen, mit Weglaſſung der Kinder, ſich befindet. Auf ihr erſcheint alles toniger zuſammengeſtimmt und die ſcheinbare Disharmonie des Hauptbildes vermieden,

welche in der Verſchiedenartigkeit der Beleuchtung ihren Grund hat; weil die Figuren zwar im Zimmer, und zwar unter wechſelnden Lichtverhältniſſen, gemalt, dann aber unter freien Himmel geſetzt ſind. Indeſſen verhilft gerade die Gegenüberſtellung von Skizze und Bild zu dem Schluſſe, daß es in der Kunſt auf den Erfolg und nicht auf Verſtöße gegen pedantiſche Geſetze ankommt. Die zweifellos maleriſche und friſchere Skizze verdient nur vom Standpunkt des Maltechnikers einigen Vorzug. Sie wirkt materiell und kalt, ſobald man vor das große Bild mit ſeiner metallnen Härte und Präziſion tritt; denn hier iſt der lebendige Geiſt konzentriert, nicht in der Skizze, hier der tiefe Ernſt des Menſchenſchilderers, die Ehrfurcht des Sohnes und Gottesfürchtigen, hier die Klarheit und zwingende Logik der Form, welche ſolche Geſinnung erſt offenbar macht. Eine höhere Weisheit ließ Runge die materielle Ordnung des bloß Maleriſchen überwinden, um zum Weſentlichen ſeiner Kunſt emporzuſteigen, das nur die Unerbittlichkeit der Linie und die modellierende Form ihm hergab. Weiter läßt ſich das plaſtiſche Prinzip kaum treiben, als es auf dieſem gewaltigen Bilde geſchehen iſt. Es bedeutet wahrlich den Höhepunkt der Rungeſchen und mit ihm der deutſchen Anſchauung, wie hier der körperlichen Rundung und dem bleibenden Gehalt aller Formen nachgegangen iſt, auf Koſten nicht bloß des Maleriſchen, ſondern auch der Lichteinheit, ja faſt auch des Koloriſtiſchen; und man muß einmal das ganze Bild von dem Fenſtergitter bis zu der Schärfe der Staudenblätter Stück für Stück durchgegangen ſein, um die außerordentliche Konſequenz dieſes Formgedankens zu ſpüren. Dann fällt auch der Vorwurf der Disharmonie in ſich zuſammen; denn die Harmonie iſt da, ſie iſt eine abſolut plaſtiſche und verbietet eigentlich ganz, an eine andere zu denken. Die weicher behandelte Landſchaft fügt ſich ihr zwanglos ein, da man natürlicherweiſe eine Ferne nicht ſo ſcharf detailliert ſehen kann wie die nächſte Nähe: es iſt nichts als optiſcher Hintergrund.

Auch die Einzelſtudien reichen nicht an die hohe Bedeutung des Bildes heran, nicht einmal die berühmte Maske der Mutter. Ganz wie der Grad der Modellierung iſt auch der Ausdruck auf ihr ſchwächer als auf dem Bilde. Vielleicht erſcheint auf dieſem der Ernſt in den Köpfen der beiden Alten beinahe übertrieben. Es iſt nicht an dem: die menſchliche Güte bricht durch ihre ſtarre Haltung mit wunderbarer Intenſität durch. Ein langes und hartes Leben, das der Sorge um elf Kinder galt, hat ihre Linien unverwiſchbar um den Mund eingegraben. Aber

die Augen blicken ſo klar, lebendig gütevoll bei aller Beſtimmtheit des Charakters, daß der erſte und bleibende Eindruck vor dieſen Menſchen der einer ſtarken Menſchlichkeit iſt, nicht unbeengt in ihrem Umkreis, aber niemals unerbittlich und im letzten Grunde ihrer Seele ganz Menſchenliebe und Vertrauen. Und dieſen Eindruck verſtärken aufs ſchönſte die beiden Kinder (das kleine das Söhnchen, das ältere ein Neffe des Künſtlers), die voller Zutrauen den Eltern angehören und mit kindlicher Unbeirrbarkeit des Urteils ihre menſchliche Güte bejahen.

Das Heroiſche im Charakter des Bildes iſt wohl immer empfunden worden. Wir haben einfache Bürger und kleine Kinder vor uns: aber die Macht der Form erhebt ſie zu Überlebensgröße. Ganz ſicher lebten ſolche Menſchen damals nicht hoheitsvoller als in der Biedermeierzeit. Aber erinnern wir uns, daß faſt in denſelben Tagen, als dieſes Porträt entſtand, im Winter von 1806 auf 1807, durch den Mut des Bürgers Nettelbeck die kleine Feſtung Kolberg, nicht weit von Wolgaſt, die unerhörten Schrecken der franzöſiſchen Belagerung ſiegreich überwand. Dieſer ſelbe Geiſt eines phraſenloſen Heroismus ſpricht aus dem Bildnis. Runge hat nicht ſeine Eltern porträtiert, ſondern eine Abbildung ſeiner Zeit geſchaffen, in der uns ihr Beſtes und Anbetungswürdigſtes erſcheint. Alles, was als Härte der Kompoſition (in der Wiederholung der Größenverhältniſſe der Alten bei den Kindern, in der Einſeitigkeit der Vertikalen), in der Modellierung, in der dumpfen, freilich nachgedunkelten Farbe empfunden wird, iſt in Wahrheit künſtleriſche Tugend, und nicht etwa in asketiſchem Sinn: denn nur mit dem Verzicht auf alles Gefällige und Weiche ließ ſich das Große geſtalten. Auch der letzte Reſt von Rokokoherrlichkeit iſt abgeſtreift, die Selbſtändigkeit der Form iſt ſo vollkommen wie ihr deutſcher Charakter. Auch in ſeinen kleinen Bildniſſen findet man dieſen Geiſt. Es iſt klar, daß er um ſo reiner hervortritt, je näher ihm die Menſchen ſtehen, und daß er ſich ſelber und ſeine Familienmitglieder am liebſten zu Objekten darſtelleriſcher Beobachtung machte. Darum fehlt ihnen allen, ſelbſt den anmutigen Kinderbildniſſen, das Spieleriſche und Selbſtgefällige des Rokoko. Das Gefühl der Menſchenwürde und ſittlicher Verantwortung durchdringt ſie alle mit heiligem Ernſt; macht aus ſeinen Selbſtbildniſſen Zeugniſſe eindringlicher Seelenforſchung, aus dem Kinderporträt eine endgültige Faſſung dieſes ſchwierigen Vorwurfs, der ſo leicht zu puttiger Süßigkeit verführt.

Solchergeſtalt ſtellt ſich alſo der Realismus Runges dar: als eine Eroberung der Wirklichkeit nicht um ihrer ſelbſt willen, ſondern um zu der ihr zugrunde liegenden Idee zu gelangen. Er war allerdings „nach Körper und Sinn ein derber, heiterer Pommer", wie ihn Perthes an Jakob Grimm ſchildert, aber, fügt er auch zugleich hinzu, „tiefer Ernſt war ſeine Grundlage". Der offene Blick für alle Weſen der Natur, der ihm eignete, und die ſichere Hand im Erfaſſen ihrer Charaktere bildete für ihn nur die Vorausſetzung ſeines Schaffens. So war es ihm nicht gegeben, ſich vor ein Stück Natur zu ſetzen und es abzuſchildern, auch wenn es gar ein Bildnis werden ſollte: ſogar ſeine Fingerübungen, als welche er das Porträtieren anſah, und die ihn nicht allzuſehr in Anſpruch nehmen ſollten, gerieten ihm unter der Hand zu Offenbarungen. Dies aber war der endgültige und richtige Weg, den er nun eingeſchlagen hatte: durch das Studium der Natur zur Geſtaltung ſeiner Geſichte zu gelangen. Blieben ihm ſeine erſten hochfliegenden Pläne in den Anfängen ſtecken, weil ſeine künſtleriſche Selbſterziehung ſich zu wenig um Ergründung des Materiellen geſorgt hatte, ſo ſah er nun einen Weg geebnet, auf dem er ſich mit mehr Erfolg den romantiſchen Zielen ſeiner Sehnſucht nähern konnte.

Etappen dazu bedeuteten ihm die beiden großen Kompoſitionen der „Ruhe auf der Flucht" und des „Chriſtus auf dem Meere", von denen er das erſte 1805 bis 1806, das zweite 1807 malte, aber unvollendet liegen laſſen mußte; denn ihr Zuſtand iſt der einer Untermalung.

Es iſt das Tragiſche im Verlauf ſeiner Entwicklung, daß er die theoretiſchen Farbenſtudien, mit denen er 1806 begann, nicht in die Praxis übertragen konnte; daß er vor allem auch die „Ruhe auf der Flucht", ſo ſehr ſie auf den Glanz der Morgenbeleuchtung geſtimmt war, uns nur in einem ſehr fragmentariſchen Zuſtand hinterlaſſen konnte, da lediglich die Schattenpartien der linken Seite etwas laſiert und auf der rechten ſo wenig durchgeführt ſind, daß die obere Ecke nicht einmal mit Farbe zugedeckt wurde. Runge malte das Bild aus freiem Antrieb und ließ es dann in Hamburg, als er ſich im Frühjahr 1806 nach Wolgaſt zu den Eltern begab, unvollendet liegen, da ſich kein Auftraggeber fand.

Dennoch bietet das Ölgemälde mehr als die ſchöne Umrißfederzeichnung. Abgeſehen von den kleinen Änderungen in der Kompoſition, die Verbeſſerungen bedeuten, kommt nur in dem Bilde die Myſtik des Lichtes voll zur Geltung. Dieſes

beſagt, daß es ſich jetzt nicht mehr um Probleme eines — wenn auch noch ſo hoch gegriffenen — Realismus, ſondern um Ausführung eines romantiſchen Gedankens, aber mit realiſtiſchen Mitteln handelt. Darin liegt der tiefgreifende Unterſchied der Rungeſchen Faſſung dieſes uralten Bildſtoffes von allen bisherigen und das überraſchend Neuartige: daß der Märchencharakter, den die Deutſchen dieſem Gegenſtande nun einmal verliehen haben, weniger durch phantaſtiſche Zutaten als durch die beſondere Belichtung der an ſich merkwürdigen Situation ausgedrückt wird. Zwar fehlt es nicht an dem Wunderbaume mit Engelskindern, und er iſt noch dazu durch eine beſondere Süße und Innigkeit ausgezeichnet; die Engelchen und die großen Blüten, die ordentlich ſpürbar einen betäubenden Vanilleduft ausſtrömen, ſind erfüllt von einer wonnigen Überwirklichkeit und holden Naivität. So weit deckt ſich das Vorſtellungsbild Runges mit dem der Altdeutſchen von Schongauer bis Altdorfer, nur daß die Beſonderheit der Geſtaltung völlig ſein eigen bleibt. Aber dies iſt nicht ausſchlaggebend. Das eminent Schöpferiſche in Runges Kunſt zeigt ſich vielmehr darin, daß er das Legendäre mit den natürlichen Mitteln des Morgenlichts zu geben weiß; daß er es in die erſtaunliche Kompoſition mit dem Gegenſatz der hochragenden und im Umriß ſcharf ſich gegen das Licht abhebenden Schattenmaſſe von Eſel und heiligem Joſeph zu der hell beleuchteten Gruppe von Mutter und Kind ſetzt, die ſich dazu ganz in die Einheit von Blumen und Laub einſchmiegt. Das verbindende und optiſch motivierende Glied ſtellt die von goldenem Schein durchflutete duftige Landſchaft und der Himmel dar; ſo daß wir hier ſchon einen erſten und wohlgelungenen Verſuch der farbenſymboliſchen Geſtaltung aus dem Umkreis der „Tageszeiten" vor uns ſehen. Runge hatte in der Tat das Bild, gleich beim erſten Entwurf, als Gegenſtück zu der Zeichnung „Quelle und Dichter" gedacht, worüber er am 10. Mai 1805 mit Überſendung beider Entwürfe an Schildener ſchreibt (H. Schr. I, 247):

„Ich bin mit der zweyten derſelben dieſer Tage fertig geworden, und wollte ſehr bald anfangen, dieſe beiden Entwürfe als Skizzen, d. h. ausgeführte, zu mahlen, um den ganzen Effect zu ſehen und ſo den Gedanken deutlicher herauszuheben. Ich hatte im Anfange zwar nicht darauf gedacht, nun aber ſcheint es mir doch, als könnten es ein paar recht hübſche Gegenſtücke werden von Morgen und Abend. Überdies liegt die Bedeutung des Abends (in der Quelle) in der Zuſammen- und

Gegeneinanderſtellung der Farben; es würde ein Abend des Abendlandes ſeyn, der vor dem Anfange dieſes Morgens (in der Flucht) hergeht uſw. In dem Morgen concentriert ſich das ganze Bild auf den Mittelpunkt; auch würde (da, wie ſich von ſelbſt verſteht, die Geſtalten noch nicht ihren innern geiſtigen Zuſammenhang haben) ſich alles mehr in dieſen Punct hinein winden und ringen, ſo daß das Kind aus dem Schatten heraus mit der Hand in den erſten Sonnenſtrahlen ſpielte. Das Kind ſoll der bewegteſte, lebendigſte Moment des Bildes werden, ſo daß dieſes Leben hier gleichſam wieder wie ein Anfang anzuſehen, der ſich über das gebildete Land vor ihm erhebt."

In der Tat iſt nun ſchon in dem Gemälde der geheimnisvolle Reiz auf die Art konzentriert, wie das Morgenlicht um den Jeſusknaben ſpielt, und man ſieht die Faſſung des Kindchens in dem Gemälde des „Morgens" hier in einer ſehr naiven und vollkommenen Weiſe vorweggenommen; wie auch das Gegenſpiel blauer Dämmerungs- und roſiger Morgenlichtfarbe, das in den Fragmenten des zweiten „Morgens" die Hauptrolle ſpielt, in der „Ruhe auf der Flucht" in den Gegenſätzen der linken und rechten Hälfte auftaucht. Doch vollzieht ſich auf dieſem Bilde das alles noch im Rahmen einer ſchönen Wirklichkeitsmalerei, zwar mit feierlicher Grundſtimmung und Erhebung in paradieſiſche Sphäre, aber ohne romantiſche Symbolismen, ſo daß man ſagen kann, die realiſtiſche Grundauffaſſung dieſer Jahre voller Porträtmalerei ſei der bildmäßigen Vollkommenheit der „Ruhe auf der Flucht" ſehr zugute gekommen.

Wer alſo gemeint hätte, Runge mit einem ſo entſchieden den Prinzipien des Maleriſchen entlehnten Verſuch zur Lichtmalerei ſich vom Zeichneriſchen entfernen und zu impreſſioniſtiſcher Entwicklung neigen zu ſehen, der muß ſich abermals betrogen finden; indem hier das Licht nicht nur die Klarheit der Körperformen nicht auflöſt, ſondern nur einer um ſo tieferen Myſtik des Göttlichen dienſtbar gemacht wird. Denn Licht und Erwachen der Natur wird auch in dieſem Bilde ſchon in Parallele geſetzt mit dem jungen Menſchenleben, dem göttlichen Knaben, der das Licht der Weisheit aus dem Oſten uns bringen ſoll und prophetiſch mit ſeinem Händchen nach Sonne und jubilierenden Naturgeiſtern langt.

Und nicht anders ſteht es mit dem „Chriſtus auf dem Meere", den er in Wolgaſt 1807 auf Beſtellung von Koſegarten für die Kapelle in Vitte auf Rügen

begann. Die Abnahme als Altarbild zerſchlug ſich, und ſo iſt auch dieſes Werk Untermalung geblieben. Aber der große Sinn leuchtet auch aus dem unſcheinbaren Graugrün der mächtigen Leinwand heraus: die Doppelwirkung und Parallelität des Mondlichts und der göttlichen Kraft Chriſti. War die „Ruhe auf der Flucht" ein Symbol des Morgens, ſo das Meerwunder Chriſti eines der Nacht, in der das Licht ſcheinet; und ganz ſinnlich gemeint: der Pfad, den der Herr über das Waſſer genommen, ruht ſtill und im Widerglanz des Mondes. Damit hat ſich nun Runge an eine der ſchwerſten Aufgaben gemacht, die ſich ein Maler ſtellen kann. Den ſelten behandelten Stoff hat Goethe — ungewiß, ob durch Runge angeregt — unter der Überſchrift „Zu mahlende Gegenſtände", im 31. Bande der ſämtlichen Werke, alſo empfohlen:

„Nun aber zum Heiligſten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höheren und eindrucksvolleren Gegenſtand als Chriſtus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem ſinkenden Petrus zu Hilfe tritt. Die göttliche und menſchliche Natur des Erlöſers iſt in keinem anderen Falle den Sinnen und ſo identiſch darzuſtellen, ja der ganze Sinn der chriſtlichen Religion nicht beſſer mit wenigem auszudrücken. Das Übernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weiſe zu Hilfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fiſcher, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig ſei, hervorruft, iſt ſelten gemahlt worden."

Es läßt ſich ſchwer glauben, daß Goethe dieſe Worte ohne Kenntnis des Rungeſchen Bildes geſchrieben habe, ſo genau treffen ſie darauf zu, und doch hat er es beſtimmt nicht gekannt. Man erſieht daraus, wie haarſcharf der Künſtler den höheren Sinn der Legende getroffen hat. Er hat es ſich nicht leicht gemacht. Nicht ſowohl das Problem der Maſſenauswägung — das ſchwere Schiff mit elf Geſtalten war durch die Gruppe Chriſtus mit Petrus allein aufzuwiegen — als vielmehr, die Wirkung des Göttlichen im bloß Sinnlichen darzuſtellen, war die Klippe. Runge hat ſie vermieden, indem er die anbetenden und tanzenden Engel, welche auf dem getuſchten Entwurf den Lichtpfad allzu deutlich umkränzten, ausmerzte und den ganzen Nachdruck auf die ſtille Hoheit der Heilandsgeſtalt und der mit ihr aufs engſte verbundenen Mondlichtwirkung legte und dieſe Ruhe nach beiden Seiten hin hervorhob, durch den Kontraſt der empörten Wogen *vor* Chriſtus und des aufgeregten

und ratloſen Gebarens der zwölf Jünger, einſchließlich des Petrus. Hier iſt nun wieder bewundernswert, wie ihm die Macht der Beſänftigung in den zurücktretenden Wogen und im Schiff der Geſamteindruck des Staunens gelungen iſt. Vielleicht war die letzte Form für die Jünger noch nicht gefunden; aber es iſt wohl eher zu ſagen, daß die Abſchleifung des Individuellen zugunſten eines faſt gleichmäßigen Ausdrucks bei ihnen im Sinne der endgültigen Faſſung lag, weil das Chormotiv durch zu weitgehende Differenzierung der Charaktere leicht ein Übergewicht über die Hauptfigur hätte erlangen können.

So aber ſteht das große Bild in abgewogener Vollendung da und zugleich als ein Zeugnis des tief bohrenden Geiſtes deutſcher Romantik. Die „mondbeglänzte Zaubernacht" Ludwig Tiecks iſt zum Ausdruck übernatürlichen Geheimniſſes geworden, deſſen Auswirkung doch ſo ſinnfällig erkennbar wird; und die Macht einer großen Seele offenbart ſich in der hoheitvollen Geſtalt Chriſti, die nicht nur in ſich das Naturgeheimnis wie in einem Brennpunkt ſammelt, ſondern auch als einziger Gegenſpieler gegen eine ſo mächtige und mit Ausdruck und Bewegung ganz erfüllte Form wie das Schiff kompoſitoriſch ſich behauptet. Wahrſcheinlich liegt die Löſung dieſes außerordentlichen Rätſels in dem Umſtand, daß die hellſte Licht- und die ausdrucksvollſte Schattenmaſſe ſich bei der Chriſtusgeſtalt begegnen, während im Schiff ſich Helligkeit und Dunkel verworren durchkreuzen.

Die Bilanz von Runges Lehrjahren der Männlichkeit zeigt uns das Bild einer großen Entfaltung ſeiner Perſönlichkeit. Während alles Streben bis zu ſeinem Fortgang von Dresden ſich entweder in Entwürfen und Zeichnungen oder in arabeskenhaften Gemälden von kleinerem Format kundgab, hat er durch Gewöhnung an das lebensgroße Bildnis ſeine Fähigkeit zu monumentalem Format entwickelt. An ſich iſt die Frage nach dem Umfang von Kunſtwerken natürlich ſehr untergeordnet. Aber wer innerlich zum Monumentalen und zum Ausdruck höchſter Geiſtigkeit ſtrebt wie Runge, muß das lebensgroße Format in der Hand haben: es iſt ihm einfach Bedürfnis.

Und ebenſo war die Beherrſchung der Naturform als Mittel und Gegengewicht ſeiner romantiſchen Ideen ihm notwendig. Die myſtiſche Größe ſeiner Bildniſſe und religiöſer Kompoſitionen beruht in erſter Linie auf der Fähigkeit, Menſchen

lebendig in den Raum zu ſtellen und ſie mit den gegebenen Naturphänomenen in Zuſammenhang zu bringen: das war das Geheimnis bei den Hülſenbeckſchen Kindern; das bedeutete die dämoniſche Größe der „Ruhe auf der Flucht“ und des „Chriſtus auf dem Meere“. Erſt mußte der Menſch und die Natur als optiſche Erſcheinungen, rundplaſtiſch modelliert oder vom Lichte umſpielt, beherrſcht ſein, ehe er mit ihnen ſeine Phantaſiewirkungen durchſetzen konnte. Erſtaunlich und von wahrem Genie zeugend iſt es aber, daß Runge mit der Löſung der realiſtiſchen Aufgabe zugleich auch, nachtwandleriſch ſicher, den Geiſt der romantiſchen Empfindung ausdrücken konnte und mußte: Unendlichkeitsgefühl der Perſönlichkeit, Naturſymbolik und religiöſe Myſtik.

Ein Wort noch über die Landſchaft auf den religiöſen Bildern. Sie gehört zweifellos der „erfundenen Art“ an, aber es wäre unmöglich, ſie mit irgendeinem der damaligen Landſchaftsmaler in Verbindung zu bringen. Sie iſt weder idealiſtiſch noch realiſtiſch, ſie iſt ganz einfach nur Träger der Lichterſcheinungen und deshalb wie auf allen Bildern und Entwürfen von Runge nichts als Begleitmuſik zur Singſtimme des Figürlichen, oder Vordergrundarabeske. Die neue Landſchaftskunſt, die Runge bringen will, drückt ſich auch hier in einer untrennbaren Einheit der ganzen Natur aus, die nicht in Landſchaft und Staffage zerfällt, ſondern Unendlichkeit des Kosmos und Offenbarmachung des tiefſten Geheimniſſes, des Lichtes, iſt.

Klaſſizismus

Der Gang der Entwicklung bei den größten beiden Künſtlern Deutſchlands um 1800 iſt typiſch für die ganze Zeit und Folge. Der Klaſſiziſt Carſtens, völlig noch in den Anſchauungen und Theorien des 18. Jahrhunderts wurzelnd, beginnt mit der Betrachtung von antiken Gipsabgüſſen, die er daheim aus dem Kopfe nachzeichnet, und ſteigt allmählich, mühſam verſuchend, zur freien Erfindung von Figuren auf, mit denen er Kompoſitionen aus der griechiſchen Welt geſtaltet. Runges früheſte Arbeiten, noch im Knabenalter, ſind Scherenſchnitte nach Tieren, Menſchen, Blumen; beim Unterricht Hardorfs, dann in Kopenhagen lernt er ſich zur Antike bekennen; und die erſte Berührung mit der ihm ſo geiſtesverwandten Romantik in Dresden löſte den angeſtauten Strom ſeiner Phantaſie zu freien und ganz neuen Formgebilden. Um ſie durchführen zu können, wendet er ſich abermals der Natur zu, bis er ihre Skala ganz in der Gewalt hat und eben zu monumentaler Darſtellung ſeiner Träume ſchreiten will: da nimmt ihn der Tod vor der Erfüllung hinweg.

Das iſt das Schickſal des Klaſſizismus und der Romantik an ihren größten Vertretern gemeſſen: die Sehnſucht nach der verſagten Schönheit der Form kann ſich, wenn auch nicht mit der Reinheit der Carſtensſchen Prägung, in dem akademiſch gewordenen Nazarenertum der Cornelianer ausleben, nicht zum Vorteil der deutſchen Kunſt. Die Verjüngung der Romantik an der Natur aber darf ſich nicht vollenden: ſie ſtirbt an ihrem Höhenfluge und wird in der Pathetik der Spätromantiker zu ihrer eignen Karikatur.

Letzten Grundes trägt die Schuld an dieſem unrühmlichen Düſſeldorfiſchen Ende der Romantik ihre Verbindung mit klaſſiſchen Tendenzen. Und auch für dieſe Ver-

ſchwägerung der beiden Grundſtrömungen deutſcher Kunſt findet ſich das Vorbild bei Runge, allerdings in einer Geſtalt, die ebenſo hoch über den Zielen der Spätromantiker ſteht wie Carſtens' Klaſſizität über dem Akademikertum der ſpäteren Nazarener. Es iſt ein Grundproblem der Rungeſchen Form, wie ſie ſich zu dem Klaſſizismus von Carſtens verhält. Daß Runge nichts von dem Werk des großen Schleswigers kannte, daß er im September 1806 von dem tiefen Eindruck ſchreibt, den Fernows Carſtens-Biographie auf ihn gemacht habe, und daß er begierig wäre, etwas von ihm zu ſehen: das ſind nur Tatſächlichkeiten, deren Gewicht nichts beſagen kann gegenüber der überzeugenden Wirklichkeit eines ſo ſtarken und reinen Einſchlages von Klaſſizismus in ſeiner Zeichnung, wie ihn ſonſt nur Carſtens ſelber und etwa Thorwaldſen beſitzen. Die Frage iſt nicht: aufzuſpüren, wie Runge etwa zu einer „Abhängigkeit" von Carſtens kam (eine ſolche beſteht nicht), ſondern wie dieſe klare Parallelerſcheinung in ſeinem Werk entſtanden iſt. Daß ſie beide demſelben Klima am Geſtade der Oſtſee entſtammten, beide in Kopenhagen ihre Formbeſtimmtheit fanden, ſind vage Vorausſetzungen ihrer Verwandtſchaft. Die Zeit war reif, den gleichen Gedanken in zwei ſo wunderbaren und auseinanderſtrebenden Prägungen zu erzeugen. Aber die Wege wie die Ziele beider waren gründlich verſchieden.

Die erſte Berührung mit klaſſiziſtiſcher Form ſcheint Runge 1797, noch als Kaufmannslehrling, in Hamburg gehabt zu haben, als er Landolin Ohmacht bei der Arbeit zuſah. Erſte Eindrücke pflegen oft tief im Unbewußtſein zu wirken. Man hat in der zweiten Faſſung des „Triumphes des Amor" von 1801 ſich an Thorwaldſen erinnert gefühlt, der doch erſt ſpäter und in Rom ſeinen Stil fand. Vielleicht wirkte in dem ſanften Lyrismus der Umriſſe, ja in der Idee der Reliefmalerei unbewußt manches von Ohmachts weicher Anmut des Reliefs nach. Aber das geſchah erſt nach Überwindung einer Zeitkrankheit, der auch Runge in ſeinen Anfängen unterlag: des Pſeudoklaſſizismus. Hier ſtehen wir auf geſichertem Boden: 1799 kopierte er voll Begeiſterung das Gemälde „Laſſet die Kindlein zu mir kommen" der Angelika Kauffmann, das für die Stolbergs nach Hamburg gekommen war, und ſkizzierte noch 1800 in Kopenhagen nach dieſer Kreidezeichnung, die uns ebenſo erhalten iſt, wie eine Reihe anderer Kreidezeichnungen, einer „Familie Chriſti" von 1799 und antiker Szenen, augenſcheinlich in Kopenhagen

unter Abildgaardſchem Einfluß entſtanden, und die vielen Entwürfe zu „Achill und Skamander", die zwar ſchon in Dresden 1801 für die Weimarer Preisaufgabe gemacht ſind, aber noch ganz im Zeichen des Pſeudoklaſſizismus ſtehen und damit den unſichtbaren Einfluß Goethes und der Propyläen demonſtrieren. Angelika Kauffmann, Abildgaard, die Weimarer Kunſtfreunde: das ſind noch 1801 drei feſte Burgen jener ſeit Mengs das europäiſche Kunſtleben beherrſchenden Richtung, die glaubte, im Namen Raffaels und der Antike zu ſchaffen und doch nichts anderes war als verſchämtes und klaſſiſch drapiertes Rokoko. Daß ſich dieſem falſchen Ideale Runge anfangs mit ſolcher Hingabe verſchreiben konnte, darf nicht wundernehmen. Kannte man doch damals im hohen Norden Deutſchlands wie in Kopenhagen noch keinen höheren Idealismus als den dieſes ſterbenden Spätrokoko und keine unbedingtere Autorität als Goethe und ſeine Propyläen, die 1798 auf Runge einen ſo nachhaltigen Eindruck machten, daß er noch im Oktober 1801, kurz vor ſeiner Bekanntſchaft mit Tieck, ſich mit Goethe eines Sinnes glaubte. Die relativ tüchtige Beobachtung in den Studien ſeines Hamburger Lehrers Hardorff konnten gegen ſolche berühmte Vorbilder nicht viel ausrichten; und die Kopenhagener Akademie war, wie alle Akademien der Zeit, durchaus auf dieſen Ton geſtimmt. Selbſt Juel, der die maleriſche Tradition des Rokoko in ſeinen Porträts noch trefflich pflegte, konnte ihm kaum einen anderen Eindruck vermitteln.

So iſt es zu verſtehen, daß ſeine erſte Kompoſition in Kopenhagen „Triumph des Amor" noch vollkommen in den Bahnen des maleriſchen Rokokofresko wandelte. Die Idee, die ihn ſeit 1797 in Scherenſchnitten und Zeichnungen beſchäftigte, iſt einem Diſtichon Herders entlehnt:

„Liebe, dich trägt ein Wagen, von Schmetterlingen gezogen,
Und du regiereſt ſie ſanft, ſpieleſt die Leyer dazu.
Gütiger Gott, laß nie, laß nie die Feſſel ſie fühlen.
Unter melodiſchem Klang fliegen ſie willig und froh."

Daß Runge, der für die Wirkungen der Poeſie ſo empfänglich war und ſelber wahrempfundene Dichtungen geſchrieben hat, ſich gerade von Herder zu ſeinem erſten Werk anregen ließ, entbehrt nicht des tieferen Zuſammenhangs. Der Dichter des „Cid" und der „Stimmen der Völker in Liedern" iſt in mancher Hinſicht als Vorläufer der Romantik zu erachten; man las ihn in dem Runge-Perthesſchen

Kreiſe in Hamburg mit derſelben Andacht wie Klopſtock, Oſſian und das neu auftauchende Geſtirn Ludwig Tieck. Aber die leicht anakreontiſche Färbung dieſes Amorettendiſtichons gewann doch vorerſt nur eine ſchmetterlingshafte Form bei Runge: die Auflöſung in Wolkenballen, die lockere Verteilung und zentrale Zuſammenballung der Flügelbübchen und Kinder auf dieſem erſten Entwurf können ihren Zuſammenhang mit der Plafond- und Supraportenmalerei des 18. Jahrhunderts nicht verleugnen. Und dieſer Traditionsgeſchmack war es auch, der Juel an dem Werk des Schülers ſo entzückte, daß er ihm ſeitdem erlaubte, in ſeiner unmittelbaren Nähe zu malen und ſo den erſten Grund zu ſeiner ſoliden Schulung im Malen legte. Daß dieſe freilich für Runge nicht das Richtige war, erkannte er ſelber ſehr bald, ſo daß er ſich in Kopenhagen unbefriedigt fortſehnte nach einer moderneren Wirkungsſtätte.

Aber noch in Kopenhagen ſelber wurde der Grund zu ſeiner Umkehr gelegt durch die Flaxmanſchen Umrißzeichnungen zu Ilias, Odyſſee und Äſchylos, die ihm ſein Bruder Daniel im Auguſt 1800 ſandte, und die ihn mit höchſtem Entzücken erfüllten. „Dafür danke ich Dir mit Tränen", ſchrieb er ihm zurück (H. Schr. II, 54). „Mein Gott, ſo etwas habe ich doch in meinem Leben nicht geſehen; die Umriſſe nach den hetruriſchen (d. h. griechiſchen) Vaſen, die ich von der Brun habe, fallen doch ganz dagegen weg." Das war zum erſtenmal in ſeinem Leben ein reiner Klang, der innig Verwandtes in ſeiner Seele berührte und über die Sanftmut der Ohmachtſchen Plaſtik weit hinausging. Die Ausdruckskraft und die myſtiſchen Möglichkeiten der klaren Linie traten ihm in dieſen Blättern entgegen, Blättern, die noch heute mit unveränderter Jugendfriſche und Urſprünglichkeit wirken; in einer Zeit, die ganz beherrſcht war von der dumpfen Kompromißwirtſchaft eines Füger und Wilhelm Tiſchbein, blendend wie Offenbarungen eines Genius erſcheinen mußten. Neben ihnen traten wohl andere Einflüſſe der Dresdner Zeit wie der Siſtina Raffaels, der Antiken, Hartmanns an Intenſität zurück. Ein Beiſpiel, mit welcher Beſonnenheit Runge gleichwohl ſich ſein künſtleriſches Urteil gegenüber dieſer ſtrahlenden Erſcheinung wahrte, bietet die ausführliche Kritik, die er über Flaxmans Odyſſee am 14. Oktober 1800 an Daniel ſandte.

Als ſchönſte Frucht ſeiner innerlichen Umwandlung und Ausreifung, die von Flaxman ihren Anſtoß erhielt, können wir die zweite Faſſung von Amors

Triumph anſehen, die er im September 1801 ausführte, kurz nach ſeiner Überſiedelung nach Dresden und unmittelbar nach Vollendung des „Achill und Skamander“ für die Weimarer Kunſtfreunde. Hier geht der Schnitt durch ſeine Entwicklung und beginnt ſeine ernſthafte Arbeit, nachdem er ſich durch die mühſeligen Experimente jener Preisaufgabe ein für allemal von dem pſeudoklaſſiziſtiſchen Spuk losgekauft hatte, der ſeine Seele bedrückte, und deſſen Rationalismus und äußerliche Korrektheit ihm ſo gar nicht lag. Mit dem Feuer der erſten Erkenntnisfreude ſtürzte er ſich auf die Umarbeitung des Kopenhagener Entwurfes, und es entſtand etwas ganz anderes, im Weſen Entgegengeſetzes: die Reliefkompoſition, die uns in der in Griſaillemalerei ausgeführten Türbekrönung für den Saal in ſeines Bruders Jakob Hauſe zu Wolgaſt erhalten iſt. Man verſteht die außerordentliche Wirkung, welche dieſe Schöpfung auf Naturen wie Tieck und Graff in gleicher Weiſe ausüben mußte; ſo insbeſondere, was er über den Eindruck bei Graff unterm 12. Juni 1801 ſchreibt (H. Schr. II, 109): „Ich zeigte die letzte Skizze, an welcher ich gar wenig noch geändert habe, geſtern dem alten Graff, der ſich ordentlich wunderte, daß ich das ſo gleichſam inventirt hatte; und als ich ihn fragte, ob ich ſie wohl ausſtellen könnte, ſagte er: Ach Gott ja, es werden wenige ſeyn, die ſo etwas machen. Er iſt gar freundlich gegen mich.“ Man verſteht dies Staunen des alten Praktikers, der damit eine neue Jugend, eine unerhörte Kunſt ſich erheben ſah: ſo grundverſchieden iſt allein die Zeichnung von allem bisher Gewöhnten, ſo ſelbſtändig und voll Rungeſchen Geiſtes auch gegenüber Flaxman.

Denn in der zweiten Faſſung des Triumphes Amors ſteckt mehr als der reine Klaſſizismus, der ſich ebenbürtig neben den von Carſtens ſtellen kann. Die Form ſcheint ganz ſicherlich Thorwaldſen vorwegzunehmen, Ohmachts, Danneckers, Schadows reinſten Erfindungen ebenbürtig. Nur Kinder und geflügelte Kindergenien, allerdings; das ſchüchterne Werk eines Anfängers, eines Autodidakten, in reliefmäßiger Anordnung, die halbwegs mit Glück verſucht, den Raum zu geben und um die Mittelgruppe die kleinen Menſchenpaare im Halbkreis anzuordnen. Die Anlehnung an die Plaſtik und die antike Faſſung nackter Putten weiſt auf die Tendenz der Zeit, die man auch hier als „Empire“ erkennen mag. Aber der ſymboliſche Lebensgehalt, der bei tieferem Eindringen aus den gefälligen Gruppen

ſpricht, und der ganz beſonders ſubjektive Formenadel erſcheinen doch mit einem Schlage als wahre Geiſteskinder Runges, welche dieſer nirgendwoher ſchöpfen konnte als aus dem Reichtum ſeiner Phantaſie. So war auch Tieck, den dieſer Erſtling der Rungeſchen Muſe dem Maler zuführte, tief ergriffen: er erkannte intuitiv ihre innere Verwandtſchaft im Geiſte der Romantik, welche hier in einem Lebensſymbol und dem unerklärbaren Geheimnis der Form auftaucht, in jener Tranſzendenz, welche etwas Unausſprechliches, nur der Poeſie Zugängliches hinter den Sichtbarkeiten empfinden läßt.

Hierüber müſſen wir Runge ſelber das Wort laſſen, in einem langen Briefe an ſeinen Vater am 27. Januar 1802 (H. Schr. I, 219 f.):

„Dieſes Bild könnte heißen: Der Triumph des Amors, oder eigentlich der Liebe. Amor ſpielt auf der Leyer (des menſchlichen Herzens) und wird auf der Muſchel (dieſes deutet auf die Venus aus dem Meer entſprungen, und es iſt alſo der alte Amor, der erſte aller Götter, die älteſte, urſprüngliche, allgemeine Liebe, mit darin verſtanden) von den Horen (den geflügelten Stunden) davongetragen. Dieſe Gruppe bewegt ſich in einem Kreiſe, der ſich um ſie bildet, und worin die Liebe auf verſchiedene Weiſe würkt; dieſes iſt der Kreis des menſchlichen Lebens. — Es iſt mir immer beſonders wunderbar aufgefallen, das Wort: der und der erblickte das Licht der Welt; es iſt etwas ſo Schönes darin, daß einem ordentlich dünkt, man hätte noch eine Ahnung davon, ſo allenfalls, als wenn die Sonne vorm Sinken noch einmal aufblitzt, und nun die dunkle Nacht eintritt, und wir ſind dann ſo lange in Nacht, bis wir wieder das Würken der Welt einſehen, bis wir aus der Kindheit aufwachen, dann wird es heller lichter Tag; freylich machten wir uns an einem ſchönen Morgen öfters auf einen weit beſſeren Tag gefaßt, als der wirkliche kommt, aber das gehört nicht hieher; alſo nun zu der poetiſchen Beſchreibung:

Ewige Sonne! Noch einmal blitzt dein flammender Blick über das Thal und du verſinkſt. — Durchglüht vom letzten Strahl zittern die Wolken dir nach. Dieſer goldene Saum, dieſes feurige Meer erregen in mir die unaufhaltſame Begierde nach dem ewigen Lande der Liebe. Warum hält mich die Schwere des Körpers zurück? Warum erhielt nur der Adler Flügel, ſich in dieſe Seligkeit zu ſtürzen? —

Ungeduldige Seele harre noch ein wenig. Siehe, der ſternedurchwebte Schleyer der Nacht ruht über dir; ſelige Ahnung ſtillet die tobende Bruſt. Dieſe ruhige

Stille löſet jeden Wunſch, ich fühle die lebendige Gegenwart, ſie ſchreitet ſtill und duftend mir vorüber.

— Süße Kindheit! Nur ruhige Sterne blinken dich an, über dir ruht noch die dunkle unſichtbare Zukunft und du ſieheſt mit großen Augen in die flammende Schrift deines Geſchickes; Glück und Unglück, es blitzt das eine ſo freundlich wie das andere dir zu.

Aber heller wird es vor meinem Blicke. Die Sterne verſchwinden, mit ihnen die Ausſicht in das zukünftige Schickſal. Ich erkenne neben mir mich ſelbſt in Andern. Bin ich nicht allein? iſt außer mir auch noch eine Welt? — Mit unnennbarer Wehmut faßt es meine ganze Seele. Nicht verſchloſſen iſt mir der Blick in dein Auge, in deine Seele, auch du ſtürzeſt mir freudig entgegen. — Liebe! dich ſuchte ich, du warſt der flammende Strahl, der meine erſten Stunden erhellte. Finde ich dich ſo wieder? Warſt du es, die in der Nacht aus dem ſchönen, großen ruhigen Sterne mir Freud und Liebe in die Seele goß? Löſet ſich ſo herrlich das Räthſel meines Lebens? An deinem Herzen, in deinen Augen, in deinen Armen finde ich mich? —

Welch ein elektriſcher Schlag durchſchaudert mich bey deiner Berührung? Es iſt der erſte leuchtende Blitz, der in die Nacht meiner Jugend fällt, ja mit ihm iſt mir das Räthſel des menſchlichen Lebens aufgeſchloſſen. Amor berührte die lieblichſten Seiten des menſchlichen Herzens, und im harmoniſchen Einklange tragen Alle im Herzen den Gott. Auch uns berührte dein lieblicher Finger, und mit Freuden gibt jedes die Blume dahin, ſtürzet mit dir zum ſchwebenden Tanz. —

— Näher rückt die Stunde der Liebe, und du verbirgſt mir in den Buſen dein glühend Geſicht, drückeſt mich heftig ans Herz. — Geliebte, auch ich fühle die Fülle der Liebe und gedenke des Gottes in deiner Umarmung, wende zu ihm mein Geſicht, da du mir das deine verbirgſt. — Uns berauſchet die üppige Fülle der Gegenwart, und im ſüßen unendlichen Taumel ſchwindet rund um uns die Welt. —

— Amor läßt uns allein; in uns ſelbſt finden wir uns wieder. Spielend reicht uns das Kind die Blumen und Erinnerungen unſrer eignen Kindheit; fröhlich laben wir uns an dem ſüßen Dufte. Deine Hand ſie weicht nicht von mir, leitet getroſt mich den ſtillen Pfad durch das ſtürmende Leben.

– Endlich nahet das Alter heran. Noch einmal wenden wir uns zurück in das Leben. Stürmend hat der Mann die Zukunft ereilt, und siehet nun mit Thränen und Sehnsucht in die Vergangenheit; du nur findest in ihm dich ganz und ewig befriedigt."

Das Gegenstück eines „Triumph des Apoll" von 1802 ist nur in einem Federentwurf vorhanden und weit unbedeutender, weshalb auch seine Ausführung wohl unterblieb.

Noch im Jahre 1801 begann er die „Lehrstunde der Nachtigall", deren Durchführung in Ölfarben sich durch Dazwischentreten anderer Pläne und ein Mißgeschick mit dem fertigen Bilde bis 1803 hinzögerte; eine Wiederholung in Hamburg von 1804 bedeutet keine Verbesserung. Das Dresdener Bild ist nicht nur klarer und leuchtender im Kolorit als das trübere und plastischer wirkende Hamburger, sondern auch frischer und naiver im Ausdruck. Die Köpfe sind in der zweiten Fassung konventioneller geraten, und die härtere Plastizität beeinträchtigt die Absichten des Kolorits: kurz man wird sich bei Beurteilung des Gemäldes an die erste Ausführung halten müssen. Sie wird farbig bestimmt durch das leuchtende Dunkelblau des Kleides und die hellen rosigen Fleischtöne. Das Dunkel des Eichengrüns gibt eine schöne Folie ab, und der braune Reliefrahmen faßt das Ganze arabeskenhaft zusammen. Wir finden also bereits bei diesem ersten farbig ausgeführten Bilde Runges Kolorismus vollkommen ausgesprochen: lebhaft kontrastierte Lokalfarben, durch Modellierung im Licht zu plastischer Gesamtwirkung gebracht. Aus dem reinen Reliefstil des „Amor" hat sich der koloristische Charakter entwickelt, wenn auch noch die Beschränkung auf fast reinen Vordergrund einen Rest von Reliefauffassung bestehen läßt.

Auch hier ist wieder die Anregung durch einen Dichter zu vermerken. Klopstocks Verse liegen zugrunde:

„Flöten mußt du, bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne,
Schmettern, daß es die Wipfel des Waldes durchrauscht,
Flöten, flöten, bis sich bei den Rosenknospen
Verlieren die Töne."

Die Lautmalerei Klopſtocks konnte natürlich nicht direkt ſo überſetzt werden, wie die an ſich optiſche Viſion von Herder. Aber Runges Worte geben uns einen Schlüſſel, wie wir hier ſchon den Anfang ſeiner Synäſtheſie entdecken können, jener den Romantikern geläufigen Gabe, Töne und Farben mit einer gemeinſamen Empfindung zu umfaſſen. Zuvörderſt die nicht ganz einfache Erklärung des Bildes nach einigen Briefſtellen von 1801 und 1802 (H. Schr. I, 223):

„Der Gedanke iſt eine Nachtigall, die ihre Jungen ſingen lehrt, nach Klopſtock. Es iſt nicht allein die Nachtigall, es iſt, ſiehſt du, Pſyche, Amor ſeine Frau, die noch ſo einen kleinen hat; was müſſen das nicht für Jungen ſeyn!" — „Ich laſſe unten im Bilde ein Stück von der Landſchaft ſehen. Dieſe iſt ein dichter Wald, wo ſich durch einen dunklen Schatten ein Bach ſtürzt; dieſes iſt dasſelbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem ſchattigen Baume iſt. Und in das Basrelief kommt oben wieder Amor mit der Leyer; dann auf der einen Seite der Genius der Lilie, der ruhig in dem Blumenkelch ſitzt unter einem Eichenzweige (mit der Nachtigall, die ſich ihm auf die Hand geſetzt hat, vertraut), der ihm jedoch den Amor verbirgt; auf der anderen Seite der Genius der Roſe, der mit Sehnſucht in dem Eichenzweig, woraus ihm der Ton entgegenkommt, nach der Nachtigall langt. Auf dieſe Weiſe kommt eins und dasſelbe dreymal in dem Gemälde vor, und wird immer abſtracter und ſymboliſcher, je mehr es aus dem Bilde heraustritt."

„Der Flötenklang in dem ſchattigen Baume": das iſt der ſpringende Punkt. Es kommt nicht darauf an, daß gar nicht geflötet, ſondern pauſiert wird; ja eben dadurch erhellt, daß Runge etwas anderes als die Handlung gemeint haben muß. Man geht kaum fehl, wenn man die helleuchtenden Fleiſchtöne in ihrem Gegenſatz zu dem ſonoren Blau und Grün als etwas Flötentonartiges empfinden ſollte; daß die liebliche Situation im Grünen die gleichen Gefühle anklingen laſſen darf wie die herzerfreuenden Dämmerungsweiſen der Nachtigall aus dunklem Gebüſch. Das aber iſt Romantik. Und wenn er etwas ſpäter (am gleichen Orte) bemerkt, daß „dieſes Bild dasſelbe wird, was eine Fuge in der Muſik iſt", nämlich die Abwandlung eines angeſchlagenen Themas in Variationen, die ſich in Pſyche, Bach, Rahmendarſtellungen zeigen, ſo iſt die Gleichſetzung von Muſik und maleriſcher Darſtellung zwar etwas weiter hergeholt, aber der Idee nach doch auch nur auf ſynäſthetiſches Empfinden zurückzuführen.

Für die Entstehung des Tageszeiten-Motives aber ist wichtig festzustellen, daß hier schon der mit Bedeutung erfüllte gemalte Rahmen um die eigentliche räumliche Darstellung gegeben ist, wenn auch noch nicht in der abstrakten Orchestrierung des „Morgens".

Klassizistische Form, d. h. eine auf antike Körperauffassung zurückgehende Bildung und edle Geste der Figuren in plastischer Ausprägung, erfüllt in steigender Vollkommenheit die Arbeiten Runges, die auf den Triumph des Amor folgen. Es ist nicht die aus römischen Statuen und Sarkophag-Reliefs abstrahierte Konvention Davids noch die ganz auf Raffael bauende Attitüde der Cornelianer mit ihrer Kälte und Unpersönlichkeit, sondern eine von lebendiger Anschauung und persönlicher Formempfindung beseelte Schönheit, der sich in Deutschland noch am ehesten Genelli, in Frankreich Prudhon oder Ingres zum Vergleich stellt. Man betrachte daraufhin die Knaben des Amor oder die Lehrstunde der Nachtigall, in der Psyche die Züge seiner damaligen Braut Pauline trägt: das Klassische ist da, aber es ist wie mit einem Gewand von lebendiger und sehr persönlich gefärbter Anschauung umhüllt. Man möchte sagen, klassizistisch ist nur die notwendige Dosis von Zeitkonvention darin, an die sich gerade die schöpferischesten Menschen der Epoche wie Carstens, J. A. Koch, Cornelius banden, um in der eigentlichen Gestaltung um so freiere Hand zu behalten: am freiesten ohne Zweifel Runge. Unzweideutig tritt diese Zeitform in seinen bedeutendsten Zeichnungen zutage, im Dichter und Quelle, in den Figuren der Tageszeiten, in den Entwürfen zu Ossian, und hier (1805) sogar merkwürdigerweise am stärksten, in den Freuden der Jagd und des Weins, und in vollkommenster Gelöstheit gar in seiner letzten Schöpfung, dem Nachtigallengebüsch. Die Ossianschen Helden sehen oft mehr wie Homerische aus; und wäre nicht die Einbeziehung in eine mächtige Natursymbolik ihnen so deutlich hingeschrieben, man wüßte manchmal kaum zu erraten, daß es sich um die nebelhaften Nordlandsrecken Macphersons handelt. Während die Erinnerung an pompejanische Wandmalerei den idyllischen Klang des Nachtigallengebüsches durchdringt, in dem Runge die Idee der Lehrstunde noch einmal in lieblicherer, in arabeskenhaft vergänglicher Gestalt aufnimmt und zugleich Formgedanken seiner Tageszeiten verselbständigt. Aber all das ist nicht denkbar ohne die klarste Bestimmung

zum Romantiſchen. Niemals ſteht in Runges Werk das Klaſſiſche um des Klaſſiſchen willen, immer iſt es ihm nur ein leicht, faſt ſpielend gehandhabtes Inſtrument, tieferen Gedanken ſymboliſche Einkleidung zu verleihen.

Es liegt kein Widerſpruch in dieſer Handhabung einer Formenſprache, die urſprünglich für eine ganz andere Weltanſchauung geſchaffen war. Theoretiſch betrachtet, möchte es allerdings eine unlösbare Antinomie ſcheinen. Denn Romantik bedeutet der Gegenpol zur Klaſſik, wie Seele zu Leib nach Friedr. Schlegels tiefſinnigem und modern anmutendem „Geſpräch über die Poeſie" in ſeiner Europa, und nach der heutigen Erkenntnis vom Gegenſatz des nordiſchen zum ſüdeuropäiſchen Geiſte (namentlich bei Worringer) kurz ausgedrückt die Antinomie der diesſeitigen (Naturalismus) und der tranſzendentalen (Idealismus) Lebens- und Kunſtauffaſſung. Die Klaſſik der Griechen und Italiener der Renaiſſance erſchuf die Kunſt (und Philoſophie) des ſchönen Scheins, einer in ſich ruhenden Harmonie, die Romantik, als eine der Erſcheinungen jenes nordiſch-tranſzendentalen Gegenſinnes, die Formung von Gefühlserlebniſſen. Formal wäre als Gegenſatz zur Klaſſik natürlich weit eher an die Spätgotik zu denken. Aber dieſe heranzuziehen, lag den eigentlichen Romantikern völlig fern; mittelalterliche Ideale waren eine kurze Zeit lang für die Nazarener beſtimmend, weil ſie dort ihre katholiſch frommen Abſichten am ſicherſten ausgedrückt ſahen. Runge aber, und mit ihm die ganze rein norddeutſch und proteſtantiſch gerichtete Frühromantik, dachte gar nicht an Nachahmung der Gotik, weil er eben nicht, wie die Nazarener, Form und Anſchauung einer Vergangenheit wieder auferwecken, ſondern dem Sehnen ſeiner Zeit und ihren Unendlichkeitsgefühlen eine ganz neue Form ſchenken wollte. Die Schwärmerei Wackenroders und ſeines Freundes Tieck für Dürer und das Mittelalter, die auch nur rein poetiſch, d. h. eben als romantiſche Sehnſucht aufgefaßt war, hat Runge ebenſo wie C. D. Friedrich oder Blechen niemals geteilt. Was er wollte, war Geſtaltung des neuen Einheitsgefühls von Welt und Seele nach dem Vorgange des Myſtikers Jakob Böhme. Dazu aber konnte er unbedenklich zu den bewährten Formen des Klaſſizismus greifen.

Denn Klaſſizismus iſt nicht dasſelbe wie klaſſiſche Form. Nicht Nachahmung der Antike — das war das falſch verſtandene Ideal der Pſeudoklaſſizisten —, ſondern Umſchmelzung antiker Formeln für nordiſches Gefühl iſt Klaſſizismus; Antike

geſehen durch romantiſches Temperament. Nie haben die Frühromantiker den Zuſammenhang mit klaſſiſcher Bildung verloren. Was die Brüder Schlegel, Hölderlin, Novalis in Theorie und Dichtkunſt übten: Aufbau neuer Ideen auf klaſſiſcher Grundlage — das bildet auch die Aufgabe Runges auf darſtelleriſchem Gebiet. Runge iſt ſo wenig „Ausdruckskünſtler" wie Novalis und Hölderlin; das ſind, in entſprechender Parallele, die Cornelius, Schiller, Kleiſt. Die Frühromantik, die ſich in jenen manifeſtiert, ſucht nach der harmoniſcheſten Einkleidung ihrer Sehnſuchtsempfindung, ihrer Verſchmelzung mit Gott und Natur, und findet ſo auf natürlichſte Weiſe den Anſchluß an klaſſiſche Form. Es iſt ein Kleid, wohlgemerkt, die Schale, nicht der Kern antiker Geſinnung, der ſo in ihr Schaffen übergeht, und das hinter dem ſchönen Schein der Körper Liegende ſteht antiker Geſinnung ſo fern wie nur je der gotiſche Menſch.

Runge hätte die Ekſtaſe und den Bewegungsrauſch der Gotik überhaupt nicht gebrauchen können. Wahrſcheinlich verſtand er davon faſt nichts, ſeine Begeiſterung für den Meißner Dom hat rein praktiſche Gründe: ſo dachte er ſich etwa am Anfang das Gehäuſe für ſein Geſamtkunſtwerk, als das er die Tageszeiten konzipierte. Es iſt nicht nur die klaſſiziſtiſche Erziehung durch Ohmacht, Flaxman, die Kopenhagener Akademie und Raffael, die ihn ins klaſſiziſtiſche Fahrwaſſer trieb, es iſt innere Notwendigkeit. Gerade dieſe klaren und zu allem gefügigen Formen brauchte er, um ſeinen ins Unendliche fließenden Ideen eine feſte Umgrenzung zu geben, und es iſt ſehr folgerichtig, daß die reife Geſtaltung des „Nachtigallengebüſchs" am Ende ſeines Lebens entſchiedener ſich zum Klaſſiſchen bekennt als ſein Erſtling von 1802, die Lehrſtunde der Nachtigall. Will man ſpüren, wie unlöslich der Zuſammenhang romantiſcher Idee mit Klaſſizismus bei ihm ſich ſtellt, ſo dient dieſe Gegenüberſtellung ebenſo auch von ſeiten des Romantiſchen als Beweis, denn ſo wie die Form reiner und klaſſiſcher, iſt auch die Idee des Muſikaliſch-Erotiſchen in dem ſpäten Werk romantiſcher ausgedrückt.

In dieſem Zuſammenhang des Geiſtigen mit der klaſſiziſtiſchen Einkleidung beruht auch Runges Verwandtſchaft mit Carſtens und beider Gegenſatz zu den Pſeudoklaſſiziſten. Was Mengs theoretiſch und praktiſch erſtrebte, und was bei ſeinen Nachfolgern bis ins erſte Drittel des 19. Jahrhunderts hinein bis zum Überdruß geübt wurde, war nicht eine Erneuerung klaſſiſcher Kunſt, wie ſie meinten,

ſondern eine leere mit geiſtloſen Geſten erfüllte Nachahmung großer Vorbilder. Bei ihnen war immer zuerſt das Vorbild und ſeine Gebärde da, der nachträglich und mühſam, oft unerkennbar, ein inhaltlicher Sinn untergeſchoben wurde. Sie galvaniſierten Leichen und füllten die Akademien mit der fürchterlichen Leere einer Hantierung, die von Kunſt nur Technik und äußeres Gehaben entlehnt hatte. Es bildet das unvergängliche Verdienſt von Carſtens, nicht nur, daß er die „reine klaſſiſche Linie" wieder auferweckte, ſondern daß er der Kunſt ihre Seele wiedergab. Er iſt kein Nachahmer der Antike oder Michelangelos, ſondern ein Künſtler, der einem tiefempfundenen Gehalt klaſſiziſtiſche Form verlieh. Attitüde iſt bei ihm nichts, ſchöpferiſche Geſtaltung alles. Und nicht daß er griechiſche Heldenſzenen mit erſchütternder Wahrheit des Menſchenbildners zeichnete, macht ſein eigentliches Weſen aus, ſondern daß er in ſeinen Erfindungen das reine Gefühl des nordiſchen Menſchen ſprechen ließ, daß geheime Romantik in ſeinem Klaſſizismus lebt. Der Reinigung der Form entſpricht bei Carſtens ein Gehalt, der uns unmittelbar bis an das Dämoniſche und Myſtiſche der Empfindung führt. Das alles aber vollendet ſich in Runge.

Denn was bei Carſtens noch kaum ſich ins Bewußtſein emporrang, gewann in Runge vollendete Geſtalt, die romantiſche Idee. Der Unterſchied im Stofflichen verſchwindet vor der Verwandſchaft in ihrer Intenſität des Empfindens und vor der überraſchenden Übereinſtimmung in der Formanſchauung. Carſtens war gewiß derber, ſeine Anlehnung an Michelangelo unbeholfener, aber die Kraft, mit der nordiſche Idee die ſüdliche Form durchſtrömte und umwandelte, lebte in beiden gleich ſtark, und das ſcheint doch das Beſtimmende bei ihrer künſtleriſchen Bewertung zu ſein. Runge führte, als glücklicherer Sohn einer reif gewordenen Zeit, die Klärung und Verwendbarmachung der klaſſiziſtiſchen Form noch weiter, durch Vermiſchung mit ſeinem erdgebornen Naturempfinden und dadurch, daß er den Umfang der Darſtellung auf die geſamte Natur erweiterte, wodurch erſt eine Kunſt des Romantiſchen ermöglicht wurde; während Carſtens durch ſeine ſtarre Beſchränkung auf Menſchenfigur genötigt blieb, ſich des griechiſchen Mythos als einer nicht immer genügenden Maske für ſeine Ideen zu bedienen.

Erſt durch die Verſchmelzung des klaſſiziſtiſchen Elements mit dem angeborenen Gefühl für die Kraft und Schönheit der Natur konnte es Runge gelingen, den

Unterbau für ſein himmelſtürmendes Ideenwerk zu bereiten. Keine Darſtellung romantiſcher Ideen konnte glücken ohne dieſe Ehe von Klaſſizismus und Realismus: das beweiſen die romantiſchen Dichter, bei denen das Triumvirat von klaſſiſcher Bildung, Naturtreue und romantiſchem Gefühl unvollſtändig war, wie Tieck, Brentano, Arnim, und zum Teil auch Novalis und Hölderlin. Vielleicht lag die Unmöglichkeit einer vollkommenen Dichtung der Romantik an der zu ſtarken Gebundenheit der Sprache durch rationaliſtiſchen Gebrauch, ſie ſtellte ein Bleigewicht dar, das den Flug zum Unendlichen und Unſagbaren behinderte. Wie müht ſich Novalis und vollends der überſtrömende Tieck, muſikaliſch-optiſche Viſionen und Empfindungen vom Ineinanderſchmelzen des Ich mit dem Unendlichen in das weitmaſchige Netz der Worte und freien Rhythmen zu fangen! Runge ſchien es gegeben, das Ahnen eines Tranſzendentalen, eines „himmliſchen Salitters", um mit Jakob Böhme zu reden, durch Farben zu verſinnbildlichen und der Myſtik der Empfindung durch Myſtik der Wahrnehmung nahezukommen, da Farbe an ſich ſchon der Unergründlichkeit und Weltumſpannung der Muſik näher kommt als die unſichere Beſchränktheit des Worts.

Der Neu-Klaſſizismus der Nazarener entſtammte ganz anderen Gründen. Sie waren entweder Katholiken oder ſie konvertierten, und ihre Kunſt war von Anfang an auf Wiederbelebung des Alten und nicht auf Neuſchöpfung gerichtet. Als wohlbereitetes Gefäß für ihre nicht myſtiſchen, ſondern dogmatiſch-katholiſchen Ideen fanden ſie die Kunſt Peruginos und Raffaels vor, und ſie bedienten ſich ihrer mit dem Rationalismus bewußter Altertümelei. Somit war es alter Wein, den ſie in alte Schläuche füllten, und wenn auch ihr Genie in der Jugend aus dieſen vielen Bedingtheiten bisweilen etwas Unbedingtes hervorlocken konnte, ſo führte doch die Übernahme längſt abgetaner Kunſtgebärden mit Notwendigkeit zu unfruchtbarer Akademie. Das zu vermeiden, wäre der Rungeſche Weg tauglich geweſen, der durch die individuelle Umbildung klaſſiſche Formeln einem myſtiſchen Geiſte dienſtbar machte. Nicht nur um der Romantik willen, die ihren Geſtalter in ihm verlor, ſondern noch mehr um ſolcher weitreichender Bildungsmöglichkeiten neuer Form willen iſt es ewig zu beklagen, daß Cornelius an Stelle Runges das Amt des praeceptor artis Germaniae übernahm.

Tieck und Böhme

An Tieck

Ein Kind voll Wehmut und voll Treue,
Verſtoßen in ein fremdes Land,
Ließ gern das Glänzende und Neue,
Und blieb dem Alten zugewandt.

Nach langem Suchen, langem Warten,
Nach manchem mühevollen Gang,
Fand es in einem öden Garten,
Auf einer längſt verfallnen Bank

Ein altes Buch mit Gold verſchloſſen,
Und nie gehörte Worte drinn,
Und, wie des Frühlings zarte Sproſſen,
So wuchs in ihm ein innrer Sinn.

Und wie es ſitzt, und lieſt, und ſchauet
In den Kriſtall der neuen Welt,
An Gras und Sternen ſich erbauet,
Und dankbar auf die Knie fällt,

So hebt ſich ſacht aus Gras und Kräutern
Bedächtiglich ein alter Mann,
Im ſchlichten Rock, und kommt mit heiterm
Geſicht ans fromme Kind heran.

Bekannt, doch heimlich ſind die Züge,
So kindlich und ſo wunderbar,
Es ſpielt die Frühlingsluft der Wiege
Gar ſeltſam mit dem Silberhaar.

Das Kind faßt bebend ſeine Hände,
Es iſt des Buches hoher Geiſt,
Der ihm der ſauren Wallfahrt Ende
Und ſeines Vaters Wohnung weiſt.

Du knieſt auf meinem öden Grabe,
So öffnet ſich der heilge Mund,
Du biſt der Erbe meiner Habe,
Dir werde Gottes Tiefe kund.

Auf jenem Berg als armer Knabe
Hab ich ein himmliſch Buch geſehn,
Und konnte nun durch dieſe Gabe
In alle Kreaturen ſehn.

Es ſind an mir durch Gottes Gnade
Der höchſten Wunder viel geſchehn,
Des neuen Bunds geheime Lade
Sahn meine Augen offen ſtehn.

Ich habe treulich aufgeſchrieben,
Was innre Luſt mir offenbart,
Und bin verkannt und arm geblieben,
Bis ich zu Gott gerufen ward.

Die Zeit iſt da, und nicht verborgen
Soll das Myſterium mehr ſein.
In dieſem Buche bricht der Morgen
Gewaltig in die Zeit hinein.

Verkündiger der Morgenröte,
Des Friedens Bote ſollſt du ſein.
Sanft wie die Luft in Harf und Flöte
Hauch ich dir meinen Atem ein.

Gott ſei mit dir! Geh hin und waſche
Die Augen dir mit Morgentau.
Sei treu dem Buch und meiner Aſche,
Und labe dich im ewgen Blau.

Du wirſt das letzte Reich verkünden,
Das tauſend Jahre ſoll beſtehn,
Wirſt überſchwenglich Weſen finden,
Und Jakob Böhmen wiederſehn.

(Novalis.)

„Verkündiger der Morgenröte", d. h. Jakob Böhmes: das war Ludwig Tieck für Novalis in der Blütezeit ihrer Freundſchaft. Er iſt es auch, in dem Sinn, daß er den Romantikerfreunden dieſes große Erlebnis vermittelt hat, Novalis vor allem und Runge, nicht aber ſo, als ob er Böhme durch Wort und Tat zu ſtatuariſcher Bedeutung gebracht hätte. Für Runge war er in ganz beſonderem, ja in ausſchließlichem Maße der Anreger, und die ganze Entwicklung der Romantik iſt undenkbar ohne das Verhältnis zwiſchen beiden.

Man hat allerdings in den letzten Jahrzehnten ein übermäßiges Gewicht auf das Theoretiſche dieſer Beziehungen gelegt und aus Runge am Ende ſo etwas gemacht wie einen kleinen Schüler Tiecks und chriſtlichen Quietiſten, dem alle Kraft zum wirklichen Vollbringen gemangelt habe; wozu leider wohl einige flüchtig gemeinte Anmerkungen bei Ricarda Huch den Anſtoß gegeben haben mögen. Dergleichen iſt nur durch einſeitige Kenntnis Runges bloß aus ſeinen hinterlaſſenen

Schriften zu erklären und bedarf angesichts seiner Werke keiner Widerlegung. Was davon übrig bleibt, ist die Tatsache, daß Tieck in einer entscheidenden Stunde, da Runges ganzes Wesen sich in Aufruhr befand, den Anstoß zur Klärung seiner Gedankenwelt gab.

Tieck war kein Fremder für Runge, als er im Sommer 1801 nach Dresden kam. In seinem Hamburger Freundeskreise hatte man die Literatur der Zeit mit Eifer verfolgt; schon 1798 hatte er „Sternbalds Wanderungen" gelesen und einen tiefgehenden Eindruck von seinen Kunstansichten, besonders der Landschaftsmalerei empfangen, so daß er sogleich beim ersten Zusammentreffen mit dem Dichter im November 1801 ihm durch Kenntnis seiner Schriften auffallen und zu näherer Bekanntschaft aufgefordert werden konnte. Das erste Bindeglied zwischen ihnen bildete denn der „Triumph des Amor", der Tieck bedeutend ergriff und im Februar nächsten Jahres zu jener großen Aussprache führte, in der sich ihre Anschauungen begegneten und stärkten. Daß Tieck dabei nicht unbedingt der allein Gebende war, und daß Runges Ideen, wiewohl noch in klassisch gebundener Fassung, doch bereits etwas ungemein Verwandtes ausdrückten, erhellt aus diesem gegenseitigen Bereichern. Aus Runges Briefen geht nicht deutlich hervor, was ihm Tieck gegeben hat: wir wissen es aber und schließen es aus der Klarheit, mit der seine Gedanken sich mit einem Male entfalteten und zu ihrer romantischen Geschlossenheit erhoben, daß Tieck ihm nicht nur seine unklaren Absichten auf eine neue gefühlsmäßige Kunst, auf Verbindung von Kunst und Religion in mystischer Deutung und symbolischer Landschaftskunst klärte und seine beginnende Ablösung von dem Weimarischen Klassizismus endgültig machte: sondern daß sie sich auch in ihrem Gefühl der Synästhesie und musikalischen Durchdringung aller Künste fanden; und daß Tieck vor allen Dingen ihm die Bekanntschaft mit Jakob Böhme vermittelte, welche den nachhaltigsten Eindruck auf Runges Gemüt machte und ihm den Stoff zu seinen romantischen Gestaltungen bot. In der Herzlichkeit des Gefühls, das Tieck für ihn empfand, hat sich Runge freilich getäuscht. Mit einer gewissen Absichtlichkeit verschweigt jener Runges Namen in seinen Briefen. Er erscheint stets als der Zurückhaltende, ja Bedenkliche, nachdem seine knappen Anregungen einen für ihn selbst so unerwarteten Reichtum an Bildungen in dem Maler ausgelöst hatten. Runges aufrichtige und starke Seele hatte kein Arg gegen den Dichter; wie sehr

er aber doch das Einseitige des Verhältnisses mit seinem klaren Verstande durchschaute und dem Grunde von Tiecks, durch Kränklichkeit genährter Verstimmtheit nahe kam, spricht er sehr bestimmt aus in dem Briefe an Daniel vom 23. März 1803 (H. Schr. I, 36):

„Wie ich in Ziebingen Tieck meine Zeichnungen zeigte, war er ganz bestürzt; er schwieg stille, wohl eine Stunde, dann meynte er, es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeynt habe; es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, daß das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnet, jetzt als Gestalt ihn immer von dem ersten zum letzten herumriß; wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben hier sichtbar in großen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben stehe. Ich kann es nicht so wiedersagen, wie es abgebrochen herauskam, ich will aber dafür sagen, was besser ist, worin wir uns einander verstanden und vereinigt haben und wie ich jetzt bestimmt die Stelle zu sehen glaube, wo ich stehe und wo er steht. —

— Er war ganz tiefsinnig geworden, er fühle sich jetzt so nichts, die bestimmt ausgesprochene Wahrheit der Farben, der Grundbegriffe des Glaubens, womit ich zu Werke ginge, damit müsse ich alles überwinden, was sich in den Weg lege; diese Festigkeit, die so bis in die Praktik hinein regulair fortgehe, dagegen müsse er sich wie nichts vorkommen. Ich finde es natürlich bey dem ersten Eindruck, daß er so schließen, daß ihm so zu Muthe seyn mußte; man geht nur falsch, wenn man im Gemüthe erst eine Wahrheit gefunden und diese nach außen bestätigt findet, oder äußerlich in der Welt oder der Wissenschaft die Gestalt zur innern Wurzel sucht, aber nicht äußerlich eben so auch den Zweig zu treiben, sondern bloß inwendig weiter zu graben und immer weiter: nein, die Welt besteht aus dem Ton und der Linie, aus der Farbe und der Zeichnung, aus der Liebe und dem Gesetz, aus dem Glauben und dem bürgerlichen äußeren Weltverhältniß, aus der ersten Idee und Ahnung und Liebe, und den Rahmen der Gestalt und Figuren des Bildes. Eben so falsch aber, als bloß innerlich einseitig fortzugraben, ist es, bloß äußerlich vernünftig und abstract fortzuschließen; das erstere zerstört den Körper, das andere den Geist, jedes für sich ist einseitig und zerrüttet die Welt: aus beidem verbunden besteht die Welt, die Zeit und das Leben. Bis zu einer gewissen innern und äußern

Ausdehnung verträgt es die Welt und der Menſch; dann ſtirbt er, und es entwickelt ſich von neuem aus ſeinem Saamen eine Geſtalt: wer die höchſte Stufe erreicht hat, die der Körper mit dem Geiſt zuſammen zu erreichen fähig iſt, wenn dann in dem Menſchen der Geiſt noch kräftig weiter fortwürken will, ſo wird der Körper aufgelöſet und der Eros iſt lebendig gen Himmel gefahren."

Dies iſt nicht die Empfindlichkeit des Lehrers gegenüber den allzu raſchen Fortſchritten eines begabten Schülers, ſondern weit mehr. Tieck mußte erkennen, daß ſeine ganze Produktion fragwürdig wurde neben der darſtelleriſchen Klarheit, welche ſeine romantiſchen Ideen durch Runge fanden; ſeine Ideen: oder waren es gar nicht mehr die ſeinen? Runge hatte ihn nicht nur durch klare Ausführung deſſen, was ihm poetiſch und unbeſtimmt vorſchwebte — die romantiſche Alleinheit der Kunſt — in der Malerei übertroffen, ſondern eben dieſe ſchöne Verſinnlichung war viel mehr und von Anfang an geiſtiges Eigentum von Runge geweſen. Ja, ſo muß es geweſen ſein: wie an dem hohen Gedankenbau der Romantik die unterſchiedlichen Geiſter jener kurzen blütenreichen Jahre zuſammenwirkten, von den Schlegel, Wackenroder und Tieck angefangen bis zu Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Ritter, Schelling, Steffens, ſo trat nun unerwartet ein neuer, und vielleicht der ſchöpferiſchſte Menſch in den erlauchten Kreis und ſchien berufen, dem Unklaren, künſtleriſch noch nirgends Ausgereiften eine angemeſſene Form zu prägen. In den Jahren unruhigen Suchens, in Kopenhagen und den erſten Dresdner Monaten, bildete ſich unter der Oberfläche des Bewußtſeins das Ideal bei Runge, das er vergeblich im Pſeudoklaſſizismus, inſtinktiv ſicherer ſchon in der zweiten Faſſung von Amors Triumph und beinahe gereift in der Lehrſtunde der Nachtigall geſucht hatte. Nicht eine fertige Ideenwelt gab ihm Tieck, ſondern den Anſtoß, ſeine eigene zu offenbaren, ſo wie eine geſättigte Löſung durch leiſeſte Berührung ſofort in Kriſtallen zuſammenſchießt. Auch ſchwingt von Anfang an in ſeinem Verhalten zu Tieck nicht die Unterordnung unter den Lehrer, ſondern das Selbſtgefühl des Gleichberechtigten mit. Nur daß er Tiecks Freundſchaft, als des durch zahlreiche Dichtungen ſchon Berühmten, daß er bei ihm Beſtätigung und Fortbildung ſeiner Ideen ſucht und dankbar iſt für des Älteren freundſchaftliche Teilnahme. Der aber, anfänglich wohltuend angezogen durch die gefeſtigtere Ruhe und Einheitlichkeit der Perſönlichkeit (wie er bei dem reiferen Novalis Anlehnung gefunden hatte), zog ſich

leiſe zurück, ſobald er die überragende und ſchöpferiſche Bedeutung Runges fühlte, in dem er anfänglich wohl einen gelehrigen Schüler vermutet hatte. Seine Eitelkeit kam hier nicht auf ihre Koſten, und zu verletzter Empfindlichkeit trat die beginnende Gicht, die ihn gerade in jenen Jahren ſich vor menſchlichen Beziehungen zurückziehen ließ. Er verſäumte auch nicht, beunruhigt durch das Ungeſtüm in Runges romantiſcher Konſequenz, ſich abmahnend über das Hieroglyphiſche und Gedankenhafte in den „Tageszeiten" zu äußern und das Angebot von Illuſtrationen zu ſeiner Herausgabe der Minneſänger abzuwehren. Und da umgekehrt Runge ſich zu den ihm freundſchaftlich nahenden Brüdern Schlegel ablehnend ſtellte, Novalis bereits tot war und die übrigen ſich nicht um ihn kümmerten, ſo blieb er iſoliert in der Entwicklung der Frühromantik; was ſehr zu beklagen iſt.

Denn man wird nicht mehr überſehen können (wie es ſowohl Haym als Ricarda Huch, von anderen zu ſchweigen, getan haben), daß in Runges Werk die Blütezeit der Romantik ihre Erfüllung findet. Vielleicht erſcheint es befremdlich, daß ein Maler die Ideen von Dichtern und Philoſophen zum Abſchluß gebracht haben ſoll. Man hat aber nie bezweifelt, daß Böcklin und Wagner eine letzte Stufe des Romantiſchen durchaus im Sinne der Schlegel und Novalis bedeuten. Wieviel reiner und künſtleriſcher aber die Leiſtung Runges daſteht, und daß ſeine „Tageszeiten" mit ihren Ablegern wirklich die Sichtbarmachung der romantiſchen Weltanſchauung darſtellen, wird ſich im weiteren Verlaufe erweiſen.

Runges eigene Worte berichten mitreißender als alle Umſchreibung von dem aufwühlenden Erlebnis jener Tage. Er ſchreibt an ſeinen Freund Beſſer im Februar 1802 (H. Schr. II, 115):

„Mir iſt ſeit einigen Tagen alles geweſen, als wenn ich es noch nie empfunden hätte, ſo im Zuſammenhang, als wenn ich den Odem der Welt hörte: — ich bin in einem furchtbaren Zuſtande geweſen, jetzt legt es ſich aber, ich fühle alles beſtimmter, ich muß mich ausſprechen, eher komme ich nicht zur Ruhe. Es iſt auch eine ordentliche Epidemie; Tieck war es die vorige Woche und in der vorher auch ſo, er kam zu mir, und wir kamen auf die Weimariſche Ausſtellung zu ſprechen, und ſo weiter auf die Kunſt. Er meynte, daß es doch nicht der rechte Weg ſey, was ſie da wollten, wenigſtens nicht was und wie ſie es trieben; ich meynte das auch. Ich bat ihn um eine Erklärung, was er im Ernſt von meinem (Amors)

Bilde denke? Ich mußte ihm nochmals entwickeln, was ich damit wolle. Er meynte nun: so werde es wohl selten jemand ganz verstehen; wer aber Sinn dafür hätte, würde, da doch eine innere Consequenz darin und nichts überflüssig wäre, durch dasselbe immer einen Leitfaden zu schönen Träumen, die er sich selbst herausdächte, daran haben, und das sey am Ende die Kunst, die jetzt entstände und entstehen müsse. Es sey wohl ein vergeblicher Wunsch, die alte Kunst, die Historie, wieder hervorzurufen; denn ob das wohl je wiedergekommen, was einmal gewesen ist? Dies waren so einzelne Töne, die uns immer weiter leiteten, die abgebrochen nur vorkamen, und wobey jeder es sich weiter dachte. Wir standen noch lange bis im Dunkeln, und die einzelnen Worte tönten wie Accorde in dem Andern wieder; — er hat mich recht lieb, weiß ich wohl, — ich bedaure ihn, er ist bisweilen recht betrübt, er ist krank, und bey dem trüben Gedanken auf das Vergängliche verläßt ihn die süße Lust des Lebens. — Vielleicht geht es mir am Ende auch noch so, und wann dieses Ende da ist, weiß ich nicht. Es ist sehr unbequem, merke ich, sein Streben mit festem Sinn auf einen Gegenstand zu richten und ihn durch das ganze Leben mit unverwandtem Blick zu verfolgen; darum geschieht es auch so selten, doch hat Gott in unsere Hände gegeben Gutes und Böses, Leben und Tod, wir können greifen, wornach wir wollen, und wollen uns denn auch nicht zu lange besinnen und zagen und uns martern, sondern frisch das Leben einsetzen, um es zu gewinnen." —

Ferner aus einem Brief an Daniel, 9. März 1802 (H. Schr. I, 8ff.):

„Ich dachte einmal so an einen Krieg, der die ganze Welt umkehren könnte, oder wie so einer eigentlich entstehen müßte, und sahe eben gar kein anderes Mittel — da der Krieg nun durch die ganze Welt hin zu einer Wissenschaft geworden, und also gar kein rechter mehr existirt, oder da auch kein Volk mehr vorhanden ist, welches ganz Europa und die gesamte cultivirte Welt einmal massacrirte, wie die Deutschen es mit den Römern gemacht, als der Geist von diesem Volk gewichen war — ich sahe, sage ich, kein andres Mittel, als den jüngsten Tag, wo die Erde sich aufthun und uns alle verschlingen könnte, das ganze menschliche Geschlecht, so daß auch gar keine Spur von allen den Vortrefflichkeiten heutigen Tages nachbliebe.

Diese Gedanken entstanden bey mir aus einigen betrübten Äußerungen von Tieck, da er neulich krank war, über die Verbreitung von Cultur, die auch auf den jüngsten

Tag hinausliefen, und es fiel mir bey, was denn nun wohl die höchſte Cultur, wo wir kein ander Mittel, um ſie zur Beſinnung zu bringen, als ſo ein derbes ſähen, für ein Verhältniß zu dem habe, wie die Menſchheit früher beſchaffen war, ſo weit unſere Traditionen gehen; auch wie die Erde ſelbſt einſt ausſah, wie ſich nach und nach die rohen Maſſen einander entgegengeſetzt, Granit und Waſſer, immermehr vereinigt hätten. Ich fand dieſe beiden Geſtaltungen überall, im Menſchen, in unſerem Leben, in der Natur, und in jeder Kunſt-Epoche; ich dachte an die verſchiedenen Religionen, wie ſie entſtanden und zu Grunde gegangen wären, und es fiel mir wieder eine Bemerkung von Tieck auf, daß gerade dann, wann ein Zeitalter zu Grunde gegangen geweſen, immer die Meiſterwerke aller Künſte entſtanden ſeyen; z. B. der Homer, der Sophokles, der Dante, die großen griechiſchen Kunſtwerke und die neuern römiſchen, ſo auch in der Baukunſt, und daß dieſe Kunſtwerke jedesmal gerade den höchſten Geiſt der zu Grunde gegangenen Religion in ſich getragen; es war mir in die Augen ſpringend, aus dem was geweſen war, daß nach dem höchſten Punct in jeder Kunſtepoche (z. B. nach der Bildung des Olympiſchen Jupiters und nach der Hervorbringung des jüngſten Gerichts) jedesmal die Kunſt geſunken, ſich auflöſet, und einen ganz anderen höchſten, faſt noch ſchönern Punct wieder erreicht habe; ich fragte mich: ſind wir jetzt wohl wieder daran, ein Zeitalter zu Grabe zu tragen?

Ich verlor mich in Staunen, ich konnte nicht weiter denken; ich ſaß vor meinem Bilde, und das, was ich zuerſt darüber gedacht, wie es in mir entſtanden, die Empfindungen, die in mir jedesmal beym Monde, oder beym Untergange der Sonne aufſteigen, dieſes Ahnen der Geiſter, die Zerſtörung der Welt, das deutliche Bewußtſeyn alles deſſen, was ich von jeher darüber empfunden hatte, gingen meiner Seele vorüber; mir wurde dieſes feſte Bewußtſeyn zur Ewigkeit: Gott kannſt du hinter dieſen goldnen Bergen nur ahnen, aber deiner ſelbſt biſt du gewiß, und was du in deiner eignen Seele empfunden, das iſt auch ewig, — was du aus ihr geſchöpft, das iſt unvergänglich; hier muß die Kunſt entſpringen, wenn ſie ewig ſeyn ſoll. — Wie es nun weiter in mir ergangen, inwiefern ich aus dieſen verworrnen Gefühlen mich herausgearbeitet und ſie zu reguliren geſucht, das höre nun; was dann noch weiter gekommen, und was ſonſt noch zur Erklärung gehört, davon hernach.

Wenn der Himmel über mir von den unzähligen Sternen wimmelt, der Wind ſauſt durch den weiten Raum, die Woge bricht ſich brauſend in der weiten Nacht, über dem Walde röthet ſich der Äther, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Thal dampft und ich werfe mich im Graſe unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt vom Leben, die Erde lebt und regt ſich unter mir, alles tönet in einem Accord zuſammen, da jauchzet die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es iſt kein Unten und kein Oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und würkt: hier iſt das Höchſte, was wir ahnen — Gott!

Dieſes tiefſte Ahnen unſrer Seele, daß Gott über uns iſt, daß wir ſehen, wie alles entſtanden, geweſen und vergangen iſt, wie alles entſteht, gegenwärtig iſt und vergeht um uns, und wie alles entſtehen wird, ſeyn wird, und wieder vergehen wird, wie keine Ruhe und kein Stillſtand in uns iſt; dieſe lebendige Seele in uns, die von ihm ausgegangen iſt, und zu ihm kehren wird, die beſtehen wird, wenn Himmel und Erde vergehen, das iſt das gewiſſe deutliche Bewußtſeyn unſrer ſelbſt und unſrer eignen Ewigkeit.

Wir empfinden, daß ein unerbittlich Strenges und fürchterlich Ewiges, und eine ſüße ewige gränzenloſe Liebe, ſich hart und im heftigen Kampfe einander entgegenſtehen, wie Hartes und Weiches, wie Felſen und Waſſer; wir ſehen dieſe beiden überall, im Kleinſten wie im Größeſten, im Ganzen wie im Einzelnen: dieſe beiden ſind im Grundweſen der Welt und in der Welt gegründet, und kommen von Gott und über dieſen iſt allein Gott. Sie ſtellen ſich beym Anfang eines jeden Dinges, das von Gott kommt, das im Menſchen und in der Natur gegründet iſt, feſt und im heftigſten Kampf einander entgegen. Je roher ſie ſich einander entgegenſtellen, je weiter iſt ein jedes Ding von ſeiner Vollendung, und je mehr ſie ſich vereinigen, deſto mehr nähert jedes Ding ſich ſeiner Vollendung. Nach dem höchſten Puncte dieſer Vollendung kehrt der Geiſt zu Gott zurück, die lebloſen Grundſtoffe aber zerſtören ſich ineinander im innerſten Kern ihres Daſeyns; dann vergehen Himmel und Erde, und aus der Aſche entwickelt ſich von neuem die Welt und jene beiden Kräfte erneuern ſich wieder rein, und vereinigen und zerſtören ſich aufs neue. Dieſen ewigen Wechſel der Dinge empfinden wir in uns, in der ganzen Welt,

in jedem lebloſen Dinge, und in der Kunſt. — Der Menſch wird hülflos, ohne Bewußtſeyn geboren, in die Welt geſetzt, daß das Schickſal an ihm übe, was es kann und mag. Mit dieſem Furchtbaren tritt das Schönſte, die mütterliche Liebe, in Kampf und vereinigt die wilden Leidenſchaften mit der ſüßeſten Liebe und Unſchuld. In dem Puncte der Vollendung ſieht der Mann ſeinen Zuſammenhang mit der ganzen Welt. Ihn treibt die ernſte Luſt von hinnen, ohne Raſt fliegt die Seele durch alles hin und findet keine Ruhe, aber dann bindet die Liebe ihn an das ſüße Leben und er würkt in dem lebendigen Kreiſe um ſich und einigt und vollendet ſich aufs neue in jenen entgegenſtehenden Kräften; dann kehret der Geiſt zu Gott zurück. — Wenn unſer Gefühl uns hinreißt, daß alle unſre Sinne uns im Grunde erzittern, dann ſuchen wir nach den harten, bedeutenden, von Andern gefundenen Zeichen außer uns und vereinigen ſie mit unſerm Gefühl; im ſchönſten Moment können wir es dann Andern mittheilen; wollen wir dann aber dieſen Moment weiter ausdehnen, ſo entſteht eine Überſpannung, das iſt, der Geiſt entflieht aus den gefundenen Zeichen und wir können den Zuſammenhang in uns nicht wieder erlangen, bis wir zu der erſten Innigkeit des Gefühls zurückgekehrt, oder bis wir wieder zu Kindern geworden ſind. Dieſen Kreis, wo man immer einmal todt wird, erlebt jeder, je tiefer und inniger wird gewiß das Gefühl. Und ſo entſtehet die Kunſt und gehet zu Grunde, und es bleibt nichts nach, als die lebloſen Zeichen, wenn der Geiſt zu Gott zurückgekehret iſt.

Dieſe Empfindung des Zuſammenhangs des ganzen Univerſums mit uns; dies jauchzende Entzücken des innigſten lebendigſten Geiſtes unſrer Seele; dieſer einige Accord, der im Schwunge jede Saite unſers Herzens trifft; die Liebe, die uns hält und trägt durch das Leben, dieſes ſüße Weſen neben uns, das in uns lebt und in deſſen Liebe unſre Seele erglüht: dies treibt und preßt uns in der Bruſt, uns mitzutheilen, wir halten die höchſten Puncte dieſer Empfindungen feſt und ſo entſtehen beſtimmte Gedanken in uns.

Wir drücken dieſe Gedanken aus in Worten, Tönen oder Bildern, und erregen ſo in der Bruſt des Menſchen neben uns dieſelbige Empfindung. Die Wahrheit der Empfindung ergreift Alle, Alle fühlen ſich mit in dieſem Zuſammenhang, Alle loben den einigen Gott, die Ihn empfinden; und ſo entſteht die Religion. — Wir ſetzen dieſe Worte, Töne oder Bilder in Zuſammenhang unſerm innigſten Gefühl,

unſrer Ahnung von Gott, und der Gewißheit unſrer eignen Ewigkeit durch die Empfindung des Zuſammenhanges des Ganzen, das iſt: wir reihen dieſe Empfindungen an die bedeutendſten und lebendigſten Weſen um uns, und ſtellen, indem wir die charakteriſtiſchen, das heißt: die mit den Empfindungen übereinſtimmenden Züge dieſer Weſen feſthalten, — Symbole unſrer Gedanken über große Kräfte der Welt dar, das ſind die Bilder von Gott, oder von den Göttern. Je mehr die Menſchen ſich und ihr Gefühl rein erhalten und es erheben, deſto beſtimmter werden dieſe Symbole von Gottes Kräften, deſto höher empfinden ſie die große allmächtige Kraft. Sie drängen alle die unendlich verſchiedenen Naturkräfte in ein Weſen zuſammen, ſie ſuchen in einem Bilde alles zugleich zu concentriren und ſo ein Bild des Unendlichen darzuſtellen. (Wenn der menſchliche Geiſt dieſe höchſte Ahnung erreicht hat, ſo entſteht eine Ueberſpannung, und die Zeichen ſtürzen in ſich zuſammen, ſobald der Geiſt entflohen iſt, und er muß von dem erſten kindlichen Gefühl wieder anfangen).“

Wir fühlen: aus dieſer gehobenen Sprache, aus der Weltweite und grenzenloſen Spannung ſolcher Worte redet der Geiſt eines anderen als Tieck, Eines, auf den auch viel von deſſen eignen Gedanken zurückgehen ebenſo wie von Novalis: Jakob Böhme. Tieck hatte ihn ſchon 1792 oder 1796 entdeckt und ſich an ſeiner myſtiſchen Tiefe berauſcht; 1802, als er mit Friedrich Schlegel die Geſamtausgabe von Novalis vorbereitete, wurde er von neuem darauf geführt. Es iſt ſein unbeſtreitbarſtes und ſchönſtes Verdienſt um Runge, daß er ihn auf die Schriften des Görlitzer Schuſters wies und ihm dann zumindeſt die „Aurora“ bei ſeiner Abreiſe nach Ziebingen im Februar 1803 zurückließ. Hier fand Runge nun, freilich nicht in ſyſtematiſchem Studium, das ihm wohl zu unbequem war, aber auch gar nicht notwendig erſcheint, die geheimſten Gedanken vom Zuſammenhang Gottes mit der Natur in berauſchender, von barocker Fülle beſchwingter Sprache, voll von tiefſinnigen lebendig angeſchauten Bildern und erhabenen kosmiſchen Vorſtellungen. In Böhme haben wir den Urquell romantiſcher Anſchauung zu ſehen; den unerſchöpflich daherrauſchenden Strom von pantheiſtiſch gefärbter Myſtik, der Novalis ebenſo wie Runge ihre tiefſte intuitive Anſchauung der Welt vermittelte. Es iſt das bei der Selbſtändigkeit ihres Empfindungslebens nicht irgendwie als Entlehnung zu denken, ſondern als ein tiefbeglückendes Wiedererkennen und freudiges Begrüßen

verwandter Seelen; als ein Anklingen von Saiten, die im Weſen der Romantiker ruhten und nur der Berührung durch ein ſtarkes und feines Inſtrument warteten, wie es Böhmes Schriften darſtellen. Die unendliche Weitſchweifigkeit und der recht eigentlich muſikaliſche (fugenartige) Wiederholungsſtil des barocken Myſtikers macht es allerdings heutigen Menſchen ſchwer, den Gehalt aus ſeinen Schriften herauszuziehen; wie wir uns auch mindeſtens Tieck und Runge nicht als ſyſtematiſche Grübler über den vielbändigen Werken Böhmes vorzuſtellen haben (Novalis war von Natur gründlicher veranlagt), ſondern als gelegentliche Leſer, die aus zerſtreuten Proben ſich mit viel Ahnungsvermögen ſein Syſtem herauszuholen ſuchten. Edernheimer hat in ſeiner Böhme-Studie mit Glück das Weſentliche der Beziehungen zwiſchen ihnen dargeſtellt, und S. Krebs noch gründlicher ſich in Böhmes Einwirkung auf Tieck und beider auf Runge vertieft; wobei nur mißlich bleibt, daß bei ſolchen philologiſchen Unterſuchungen das geſchriebene Wort als anſcheinend einzige Quelle beachtet und Runges Zeichnung und Malerei übergangen wird, ſo daß ſein Bild ſich dann ſchließlich aus lauter Entlehnungen, Anſätzen und gar künſtleriſchem Unvermögen zuſammenſetzt. Davon kann keine Rede ſein. Alles, was Runge auch von Böhme überkommen hat und ſich in ſeinen Briefen und Schriften niederſchlägt, iſt nur als gedankliche Vorarbeit zu ſeinen Arbeiten zu werten, die eindringlich genug von ſeiner künſtleriſchen Schöpferkraft und von der Selbſtändigkeit zeugen, mit der er das große Myſterium in farbige Sinnbilder überſetzt hat.

Aber ſchon in der großen Auseinanderſetzung ſeines an Böhme geſchulten Welt- und Kunſtſyſtems, das mit den „unerbittlich Strengen und fürchterlich Ewigen" in jenem Brief an Daniel anhebt, empfinden wir eine Darſtellung der Quinteſſenz aus der „Aurora", die an Klarheit und Gedrungenheit des Ausdrucks nichts zu wünſchen übrig läßt. Es iſt ein Bekenntnis zu Böhme, oft mit Böhmeſchem Ausdrucke, in der ſchönſten und intuitiv klarſten Form. Mehr: es iſt eine Anwendung Böhmeſcher Ideen auf ſeine Lebens- und Kunſtanſchauung. Wie er Tieck überwand durch geſtaltendes Verſtehen ſeiner Gedanken von Vereinigung von Natur und Kunſt im Zeichen der Religion, und Novalis' Lebensphiloſophie in dieſen Kreis einbezog: ſo macht er ſich auch die Trinitäts- und dualiſtiſche Lehre, die tiefſinnigen Gott-Natur-Parallelen Böhmes zu eigen und führt ſie mit kühner Konſtruktion

in das Gebiet ſeiner Kunſt hinüber. Seine Kunſt wird ihm ſolchergeſtalt zur Offenbarung der myſtiſchen Einheit von Gott und Welt; höchſten Ausdruck der Naturbeſeelung findet er in ihr.

Große und ſtarke Seelen ſind im letzten Grunde immer einfach, und ſo iſt es auch die Einfachheit, in der ſich Runges vielfach verſchlungene Gedankenreihen finden; Einfalt myſtiſchen Verſtehens, aus der die vielen Verzweigungen ſeiner „Quellen" und „Tageszeiten" ohne Widerſpruch folgen, und die ſich dem nachfühlenden Gemüt ſo leicht entwirren, dem verſtandesmäßigen Zergliedern freilich gar zu leicht entziehen. Nimmt man als Schlüſſel zu all den ſcheinbaren Geheimniſſen die tiefſinnige Einſtellung der Farbe als Weſensausdruck der Welt, wie ſie durch den optiſchen Sinn (das Materielle) in den geiſtigen, d. h. die Intuition des Göttlichen, eindringt, ſo wird man geſchriebene Theorie und gemalte Praxis bei ihm als unlösbare und gewaltige Einheit empfinden, Gottidee, Zahlengeheimnis, Sinn der „neuen Landſchaftskunſt" und vielfältige Symbolik mit einem Blick überſchauen. Darin war ihm Böhme vorangegangen, nur daß es dieſem an der ſinnlichen Übertragung ſeiner Anſchauungen gebrach, weil er eben kein Maler war. Die hilfloſen Kupfer in ſeinen Schriften verwirren höchſtens die Vorſtellung ſeines Kosmos, ſtatt ſie zu klären.

Die Tageszeiten

Kein Werk von Runge hat mehr Deutungen erfahren, über keines iſt mehr gedacht und geſchrieben worden als über ſeine „Tageszeiten". Sie ſtehen im Mittelpunkt der romantiſchen Bewegung; ſie ſtellen im reinſten Sinn und ganz deutſch empfunden eine Vereinigung bildenden und poetiſchen Schaffens dar. Und ſo nötigen ſie durch Zahl und Tiefe ihrer ſymboliſchen, religiöſen, poetiſchen Beziehungen zur Stellungnahme und Ausſprache. Aber über ſolcher notwendigen Dialektik darf doch das nicht vergeſſen werden, woran im Grunde kaum je gedacht wird: daß ſie für Runge einen erſten Verſuch darſtellen, deſſen reife Geſtaltung eben beginnen konnte, als ihm Krankheit und Tod den Pinſel aus der Hand nahmen; daß in der Reihenfolge ihrer Entwürfe und Studien eine Entwicklung liegt, die man über die Schwelle der letzten großen Fragmente hinaus verfolgen muß, will man eine Ahnung von ſeiner wahren Leiſtung gewinnen. Was er in den herrlichen Zeichnungen und gemalten Bruchſtücken von 1803 bis 1809 uns hinterlaſſen hat, iſt nur eine Anweiſung auf unſere Phantaſie, ſich das Bild ſeines Lebenswerkes zu vollenden.

Nicht als ob Runge, wie in blindem Mißverſtehen ſeiner Perſönlichkeit ſo oft geſchieht, als ein Schwärmer ohne die Fähigkeit künſtleriſchen Vollbringens anzuſchauen wäre. Nichts iſt nachdrücklicher zurückzuweiſen als eine ſolche Auffaſſung einer Ekdal-Natur mit den großen Worten und den kläglichen Taten. Was er geſchaffen hat, ſeit er in Dresden ſich ſelber fand, ſind vollwertige Zeugniſſe darſtelleriſchen Genies; ſind Werke von ſo abgerundeter und vollkommener Form, daß ſie zu unſerem koſtbarſten Kulturbeſitz gehören. Es gibt wenig Stätten deutſcher

Kunſt ſeit dem Ausgang des Mittelalters, wo man die Weihe der Unſterblichkeit glühender empfindet, als den Rungeſaal und die mit Zeichnungen gefüllten Mappen der Hamburger Kunſthalle: dort iſt heiliger Boden; das Vermächtnis dieſes Großen beſteht ja nicht bloß in den „Tageszeiten" und was zu ihnen gehört; ſeine Bildniſſe und religiöſen Gemälde, ſeine Illuſtrationen, ja ſeine Blumenſkizzen und Scherenſchnitte atmen den gleichen Geiſt unſterblichen Schöpfertums. Aber es weht um ihn auch der Hauch tragiſchen Verhängniſſes, wie um Hans v. Marées (und mit dieſer Zuſammenſtellung iſt ihm von allen Beurteilern Meier-Graefe zweifellos am nächſten gerückt): das Los des Einſamen, den ſeine ungeheure Aufgabe zermalmt. Vielleicht iſt Runge dem deutſchen Ideal des Künſtlers noch näher gekommen, weil er ſeine Aufgabe ſo allſeitig und im tiefſten Sinne romantiſch erfaßte, nicht bloß als Formproblem; und weil ihn das ungeduldige Schickſal im Augenblick des Vollendenkönnens der Welt entzog. Das jedenfalls muß man feſthalten: daß ſein Weſentliches noch jenſeits aller Beſchwingtheit und kraftvollen Süße der ausgeführten Dinge zu ſuchen iſt.

Die neue Landſchaftskunſt, von der Runge und Tieck in ihren erſten Geſprächen ſchwärmten, kriſtalliſierte ſich durch die Bekanntſchaft mit Jakob Böhme in der Idee einer Quelle, die ſo weit gefaßt war, daß ſie in einem Bilde ausgeführt wohl ein Monſtrum abgegeben hätte. Sie ſtellte in der Tat nichts anderes vor, als die Keimzelle ſeiner ſpäteren Entwürfe, die ſich ſehr bald darauf, in den erſten Tagen des Jahres 1803, in der Endform der „Tageszeiten" einfanden. Es liegt beinahe ein ganzes Jahr zwiſchen der aufwühlenden Unterredung mit Tieck und dieſer Konzeption. Aber abgeſehen davon, daß Runge noch am Triumph des Amor und der Lehrſtunde der Nachtigall zu arbeiten hatte, ſo bedeutete ihm dieſes Jahr 1802 eine Zeit tiefer Depreſſion: zu dem Liebesleid um die ihm zunächſt verſagte Geliebte traten die Zweifel, die mit dem Durchbruch künſtleriſcher Schöpferkraft bei einem tief angelegten Gemüt wohl immer verbunden ſind, und in denen ſich ſeine Ideen erſt klären mußten. Mit der Gewißheit des Liebesglückes erhob ſich dann auch, ſeit Ende 1802, ſiegreich das Glück des Schaffens zu nie gekannter Höhe. Hören wir ihn ſelbſt darüber an ſeinen Bruder, am 27. November 1802 (H. Schr. I, 19ff.):

„Das Bild ſoll eine Quelle werden im weiteſten Sinne des Worts: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunſt, die ich meyne, auch eine Quelle an und für ſich. —

Es muß dir, und jedem auch, heimlich ſo ſeyn, wenn Du an einer Quelle oder an einem Bach liegſt, wo es recht ſtille umher iſt, und es rieſelt und rauſcht nun über den Steinen, und die Blaſen zerſpringen, und die muntern Töne, die ſo aus der Tiefe des Felſens und des Bornes kommen, als wenn ſie ſich nun luſtig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt ſeine Blume und ſpielt um den Kelch und wiegt ſich in den Äſten der Bäume, es muß einem ſo vorkommen, als wenn dieſe Steine die Finger der Nymphe wären, und ſie ſpielte bloß mit dem Waſſer, und entlockte der Harfe dieſe muntern Töne. Die Blaſen gleiten durch ihre Finger und es hüpfen muntre Kinder heraus, wenn ſie zerſpringen, und gleiten in das Schilf hinab, und die Lilie ſteht im höchſten Licht, die Roſe ſieht von unten hinein in den Kelch und die weiße Lilie erröthet von dem glühenden Kuß. Sieh, ſo freut ſich die Welt des Lichts, das Gott ausgehen ließ, ſie zu tröſten. Recht in dem Mittelpunkt der Erde, da ſitzt die arme Seele und ſehnet ſich zum Licht, wie wir uns hinein ſehnen. So geſtaltet ſich die Erde wie das Embryo im Ey, und wann die große Geburt der Welt vor ſich geht, dann wird ſie erlöſet werden. Und, wie Jakob Böhme meynt, der Teufel hat die Erde verbrannt und nun die Seele da eingeſchloſſen, aber die Barmherzigkeit Gottes währet ewiglich, und Gott ſprach: es werde Licht! Denn Gott war vor dem Licht, und iſt größer als das Licht, und das Licht war vor der Sonne, denn das Licht iſt die Nahrung der Sonne; und das Licht ſcheinet in die Finſterniß und die Finſterniß begriffen es nicht; da gab Gott den Menſchen die Farbe, und das luſtige Leben quillet aus der Tiefe des Brunnens, und nun gebieret die Erde die Menſchenkinder und wir haben ſeynen Tag geſehen und gehen luſtig auf der Erde herum; innerlich ſehnen wir uns zum Licht, und unſre liebe Mutter in der Erde hält uns feſt und wir können es nicht laſſen, die Erde zu lieben, und ſie grüßt uns in jeder Blume, und wir erkennen ſie und hören ihre Stimme, und wie die geoffenbarte Religion uns die Dreyeinigkeit erſchließt, ſo erſchließt ſie uns die Dreyeinigkeit der Farbe, aber der Teufel ſtreut dazwiſchen Unkraut und giftige tückiſche Blumen, wie das Bilſenkraut und die giftigen Pilze, in welche er die hölliſchen Farben mahlt, aber es wächſt keine liebe Blume in ihrer Nähe, alſo ſollen wir uns auch hüten, wie die Blumen ſich hüten, vor der böſen Gemeinſchaft, daß er uns nicht verſchlinge.

Das Bild iſt ſo: Die Nymphe liegt an der Quelle und ſpielt mit den Fingern

im Waſſer, und die Blaſen werfen ſich groß auf, und die muntern Knaben ſitzen in den Blaſen und wollen heraus, und wie dieſe zerſpringen, fliegen ſie in die Blumen und Bäume; der Charakter der Jungen iſt völlig übereinſtimmend mit den Blumen, zu welchen ſie gehören, ſo daß ſie uns ordentlich körperlich den Begriff von den Blumen geben. Die Lilie ſteht im höchſten Licht und die Eiche breitet wie ein Held die Zweige über ſie hin; aber der Teufel jagt aus der Pfütze auch Geiſter heraus, und ſie fliegen in den Schatten auf der Wüſte, und geſellen ſich zu den giftigen Kräutern. Das höchſte Licht muß auf die Lilien fallen und in dieſem Sinn alles völlig geordnet ſeyn. Es muß angehen, und ich bin gewiß, daß ich es auf eine mehr oder weniger verſtändliche Weiſe herausbringen werde und für den, der nicht gar blödſinnig und dumm iſt, wie eine jede Blume doch immer einen menſchlichen Charakter hat; grade nur, daß ich ſie immer mit dieſem zuſammenſtelle. Es iſt ein ſchweres Unternehmen, und es wird, wenn auch alles weit unter Lebensgröße iſt, denn bloß die Nymphe muß lebensgroß ſeyn, immer ein großes Bild. Auf ſolche Weiſe laſſen ſich hernach durch Blumen gar herrliche Gedanken angeben, aber immer ſo, daß man die Jungen dabey macht, wie ich denn glaube, daß, ſo lange ich lebe, es nicht möglich ſeyn wird, die Blumen ſo zu verſtehen. Auch muß man erſt ſehen, wie die Welt das aufzunehmen im Stande iſt. Daß man die Idee ausſpricht, kann zu nichts dienen, dieſe muß durch nachfolgende Bilder, wo alle Blumen einzeln wieder darauf vorkommen, immer nur wieder in Anregung gebracht und erklärt werden. So wie ich auch an ein Bild denke, wo wir der Luft, und Felſen, Waſſer und Feuer, Geſtalt und Sinn geben können. Auf dieſe Weiſe könnte einſt, was wir jetzt noch nicht einſehen können, aus dieſer Kunſt die Landſchaft hervorgehen und eine bleibendere herrliche Kunſt werden. Denn von Gott ſollſt du dir kein Bild machen, weil du es nicht kannſt. Gott iſt nicht von des Menſchen Verſtand und Sinn zu begreifen, und durch kein Kunſtwerk darzuſtellen. Aber wenn die Kunſt auf dieſem beſcheidenen Sinne bleibt, wenn ſie ſucht, unſre allerhöchſte Ahnung unſers Zuſammenhanges darzuſtellen, ſo iſt ſie an ihrer Stelle und gar etwas Achtungswürdiges."

Noch mehr geht er aus ſich heraus, wenn er unterm 1. Dezember 1802 an Tieck ſelber ſchreibt (H. Schr. I, 24f.):

„Es ſind mir ſo verſchiedene Gedanken gekommen, die mir doch viel Grund zu haben ſcheinen, und ich kann ſie noch gar nicht zum Wanken bringen, ſo daß ich

faſt meyne, ſie ſtehen feſt. Ich glaube, daß ich Sie nun ein wenig verſtehe, was Sie eigentlich unter Landſchaft meynen. In der ganzen alten Geſchichte haben, wie es mir ſcheint, alle Künſtler immer dahin geſtrebt, in den Menſchen das Regen und Bewegen der Elemente und Naturkräfte zu ſehen, und auszudrücken; wie im Homer und in der eigentlichen Geſchichte immer nicht ſowohl die Menſchen individuell, ſondern ſo genommen ſind, wie die gewaltige Zeit ſich in ihnen geregt hat; auch im Shakeſpeare; und vorzüglich in allen den antiken Bildern, und dies wäre ſo nach meinen Gedanken wohl das Abzeichen und der beſtimmteſte Unterſchied der hiſtoriſchen Kunſt von der Landſchaft; auf ſolche Weiſe wäre auch nach dem jüngſten Gericht von Michelangelo nicht gar viel mehr möglich geweſen. — Die Landſchaft beſtände nun natürlich in dem umgekehrten Satze, daß die Menſchen in allen Blumen und Gewächſen, und in allen Naturerſcheinungen, ſich und ihre Eigenſchaften und Leidenſchaften ſähen; es wird mir bey allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewiſſer, wie in jedem ein gewiſſer menſchlicher Geiſt und Begriff oder Empfindung ſteckt, und es wird mir ſo klar, daß das noch vom Paradieſe her ſeyn muß; es iſt grade ſo das reinſte, was noch in der Welt iſt, und worin wir Gott, oder ſein Abbild — nämlich das, was Gott zu der Zeit, da er die Menſchen ſchuf, Menſch geheißen hat — erkennen können. Denn weiter ſoll ſich doch wohl der Menſch kein Bild von Gott machen, er kann es auch nicht. — Es iſt mir ſo klar, daß doch die Blumen wenigſtens mir ſehr verſtändliche Geſchöpfe ſind, und ich ſollte denken, daß ich es durch mein Leben ordentlich dahin bringen könnte, daß ſie ſchon recht viel verſtanden würden, wenn man es nur auf eine geſcheute Art anfinge: und ich will Ihnen ſagen, wie ich meyne, daß ich mir und dem werthen Publicum, wenn dem darum zu thun iſt, ordentlich ein Thema aufgeben, und es hernach immer wiederholen und völlig durchführen könnte.

Sie wiſſen von der Idee mit der Quelle; ich habe öfters mit Ihnen davon geſprochen, und von daher ſind mir alle dieſe Gedanken gekommen. Ich wollte nämlich auf dieſem Bilde alle bekannten Blumen machen, die ich kenne, und die Bedeutung haben, und die haben ſie alle, wenn wir ſie nur recht darauf anſehen. Nun würde ich durch die Kompoſition der Blumen jene ganze Idee von der erſten Entſtehung an auszudrücken ſuchen, ſo daß die Lilie im höchſten Licht ſteht, wo ſich die rothen, gelben und blauen Blumen herumdrängen, und wo der Eichbaum wie ein

Held die Zweige über sie streckt. So sollen nun durch die muntern Töne aus der Quelle, die sich in die Blumen verlieren, die Blumen erst die Bedeutung erhalten, und in denselben muß eigentlich dieselbe Komposition seyn, so daß dies ein Übergang ist. Wie der Geist in den Blumen ist, so auch in den Bäumen. Es ist freylich nöthig, daß man mit den Figuren nun auch den rechten Punkt in der Blume trifft, das, denk ich, soll sich aber schon finden; es kömmt da alles auf Courage und die Übung an: kann doch ein Schlächter sich mit dem großen Schlächterbeil zwischen die Zehen hacken, ohne sich zu schaden. Nun meine ich, auf solche Weise, daß immer bey allen Blumen-Kompositionen grade die menschliche Empfindung dabey gemahlt würde, die dabey gehörte, müßten sich die Leute nach und nach daran gewöhnen, diese auch immer dabey zu denken. Das ließe sich nun freylich so geschwinde nicht erlangen, aber deswegen meyne ich auch, daß ich für meine Lebenszeit nie eine Blumen-Komposition ohne Figuren machen wollte. — Das Rechte kann ich nun nicht so sagen, und viel weniger schreiben, wie ichs meyne. Ich wollte nämlich das, wie ich zu den Begriffen von den Blumen und der ganzen Natur gelangt bin, wiedergeben in Bildern; nicht was ich mir denke und was ich empfinden muß, und was wahr und zusammenhangend darin zu sehen ist: sondern wie ich dazu gekommen bin, und noch dazu komme, das zu sehen, zu denken und zu empfinden; so den Weg, den ich gegangen bin, und da müßte es doch curiös seyn, daß andere Menschen das so gar nicht begreifen sollten. Es ist nur das, was ich zuvörderst wollte, viel schwieriger und man muß sich selbst gewaltig attrapieren können; aber jenes andere kann mir nicht viel helfen. An den meisten Tagen ist es zwar nicht möglich, sich so darzustellen, ohne närrisch zu werden, allein die sind auch nicht dazu da, und es gibt sich alles durch Gewohnheit. Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Komposition doch auch daraus gekommen ist. So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte, denn daher muß sie kommen, und das muß der feste Grund davon seyn, sonst fällt sie zusammen, wie das Haus auf dem Sande."

Hier leuchtet nun sein Programm der „Tageszeiten" schon völlig erkennbar durch die Einkleidung des Quellenmotives hindurch (das in der „Mutter" und dem

„Dichter an der Quelle" noch Verwertung fand): das Zentralproblem der Farbe, die von den Gegenständen ausgeht, aber zum Träger religiöser Mystik emporsteigt, aus der allein sich ihm das Ganze erklärt; die Blumen und ihre Genien als Kräftesymbole, die Andeutung des arabeskenhaften Charakters und der daraus schließlich hervorgehenden neuen Landschaftskunst, die als symbolische Darstellung Gottes die alte Historienmalerei abzulösen hat.

Das Auseinandertreten der Einheitsidee in die der „Vier Tageszeiten" beruht nun augenscheinlich ganz auf Runges Erfindungsgeist und entspricht seiner stark poetisch und zugleich ornamental gefärbten Veranlagung. Es gibt auch hier wieder ein sehr verbreitetes Mißverständnis zu beseitigen: als ob dieses Ornamentale, wie er es selber nennt: „Arabeskenhafte" eine kunstgewerbliche Beschränktheit seiner Begabung darstelle. Vielmehr geht diese durchaus auf das Monumentale, das heißt Darstellung bedeutender Gegenstände in architektonischer Ordnung. Er konzipiert die „Tageszeiten" als „Zimmerverzierung", das heißt bei der gehaltvollen Schwere ihrer Hieroglyphik, als Fresken. Das alles wäre natürlich nur ein poetischer Traum, wenn nicht seine Entwürfe selber den Charakter des Monumentalen in sich trügen, und zwar schon die ersten Zeichnungen der „Tageszeiten". Sie gehen als Dekoration über alles hinaus, was der Zeit an Fresken gelang, und sind in riesenhaftem Maßstab — Runge schwärmt von 24 Fuß Höhe — gerade so gut zu denken, wie die Lebensgröße den Fresken der Casa Bartholdy angemessen ist. Daß nebenbei die Ornamentik Schinkels auf seine Anregungen zurückgeht, daß Runge Entwürfe zu Stickereien, Buchumschlägen, Spielkarten usw. gemacht hat, wird als Argument gegen seine Monumentalität wohl kaum anzuführen sein.

So entwarf und zeichnete er die vier Blätter in der Gestalt, wie sie uns die Radierungen überkommen haben, in der ersten Hälfte 1803: eine schwere, von ihm selber als höchst mühselig empfundene Leistung, weil alles in reinen klarsten Umrissen wirken mußte und es kein Ausweichen vor irgendeiner Schwierigkeit gab. Man wird auch sagen können, daß die zeichnerische Form dem Stande seines damaligen Könnens entsprach und er sie voll ausgeschöpft habe; ebenso aber, daß die Blätter als Produkt der Umrißkunst etwas schlechthin Vollendetes darstellen. Er selber hat sie zwar durchaus farbig empfunden und seinen Freunden ihre koloristische Absicht genau beschrieben. Daß es aber mit einer bloßen Kolorierung der vorliegenden

Umriſſe nicht getan war, beweiſt nichts ſchlagender als ſeine eigne gründliche Umgeſtaltung des „Morgens", als er an die Ausführung in Ölfarben ging.

Nein: der lineare Charakter der deutſchen Kunſt zeigt ſich ganz offenkundig, beiſpielhaft herrlich in den Radierungen der „Vier Zeiten". Wenn man ſie unbeſchwert von Deutungsabſichten als „Arabesken" auf ſich einwirken läßt, iſt der Eindruck tiefer, als ihn alle Kommentare vermitteln können. Die Muſik der Linien und die innere Notwendigkeit der Verhältniſſe wirken bezaubernd. Und gerade das, was klaſſiziſtiſch an ihnen iſt: die Strenge der Symmetrie und die Reinheit der Proportionen, die vollkommene Bildung der Körper und Gewänder — dient ja nicht dem äußeren Zweck einer leeren Attitüde, ſondern der Darſtellung eines Gehaltes, den man auch im bloß Arabeskenhaften als Reiz des Geheimnisvollen und Unergründlichen mitempfindet. Es iſt unmöglich, die Linie als ſchönen Schein zu iſolieren, ſo vollendet ſie in dieſem auch ruht: man braucht ſich nicht verſucht zu fühlen, nach der ſymboliſchen Bedeutung dieſer Blumen und Knaben, dieſer Bewegungsrhythmen und Rahmen zu fragen, aber man iſt immer genötigt, ihre bloße Erſcheinung mit einem Geheimnis zu umkleiden, das das Muſikaliſche ihrer Rhythmen zur Weltbedeutung erhöht, wie die Sätze einer Beethovenſchen Symphonie. Das iſt die Wirkung der bedeutenden Form, die durch ſich ſelbſt beſteht. Nicht akzeſſoriſch tritt aber die Symbolik und Traumtiefe hinzu, ſondern ſie ſtrömt freiwillig aus den Linien, wie der Sinn aus den Lettern des Buches. Dabei braucht man ſich aber gar nicht um die „wirkliche Bedeutung" zu kümmern. Das freudig Aufſprießende und jubelnd Helle des „Morgens" und das klingende Hinabſinken und Adagio der milden Beruhigung in ſeinem Abend-Gegenſtück, die vollendet in ſich ruhende Gegenwärtigkeit (die Zeit ſteht ſtill, ſie rundet ſich zum Kreis) im Mittag und das ſtarre Laſtende, das bang abwartende Dunkel der Nacht offenbaren ſich aus der bloßen Anſchauung und deuten ſich auch ohne Titel als Umſchreibungen allgemeiner menſchlich-naturhafter Empfindungen, ſchwer vom Rhyhtmus der Myſtik.

Vieles ließe ſich über die holden Bildungen und die ernſte Naivität der Kinder und Frauen, über die himmliſche Wahrheit der Blumen und ihre geiſtvolle Bewegungsrhythmik ſagen. Der Typus der Kinder namentlich im Morgen und Abend iſt von erleſener Ausdruckskraft und echt Rungeſcher Prägung; es gibt kaum ein Gegenſtück einer ſo vollkommenen Schönheit aus der Einbildungskraft, es ſei denn

bei Carſtens oder Prudhon, näher noch bei Marées. Eines vermißt man hier faſt völlig, was in ſeinen ſpäteren Werken ſo feſt gegründet ſteht: die Raumbildung und die Körperhaftigkeit in ihr. Er beherrſchte ſie wohl noch nicht ganz, obwohl die Lehrſtunde der Nachtigall ſchon die beſten Anſätze dazu zeigt; aber es war für dieſen linearen Stil auch nicht notwendig. Hier wird noch alles ſymboliſch in der Fläche ausgedrückt, und die Realität der perſpektiviſchen Tiefe iſt nicht nur kein Erfordernis der Darſtellung, ſondern würde ihrer Eindringlichkeit vielleicht entgegenwirken. Es iſt damit ähnlich beſtellt wie mit der Malerei der Ägypter und mancher Erſcheinungen der Gegenwart, wie zum Beiſpiel der Holzſchnitte Campendonks: das ſchlicht Überzeugende der Erzählung beruht auf dem Flächenmäßigen des Stils. Inſofern ſind dieſe erſten Löſungen der Rungeſchen Ideen ſogar reiner als ſeine ſpäteren Malereien, weil ſie durch ihre Abſtraktion vom irdiſchen Raum ganz in den Sphären des romantiſchen Sinnbildes bleiben und die Linie doch das kräftigſte Ausdrucksmittel des Geiſtigen darſtellt, unbeſchwert von materiellen Vorſtellungen. Durch Umrißzeichnung verſinnlichte Genien ſind glaubhafter in ihrer Tranſzendentalität als körperlich gemalte: eine Ketzerei gegen den Glauben an die allmächtige Ölfarbe, die dem romantiſchen Empfinden nur gerecht wird.

Gehen wir zur Deutung der Hieroglyphe über, ſo genügt es wohl, auf das Weſentlichſte hinzudeuten, da zu den ſehr ausführlichen Darlegungen von Görres, Milarch, Daniel Runge und in jüngſter Zeit von Aubert, Wolfgang Roch und Siegfried Krebs wohl kaum noch Weſentliches hinzuzufügen iſt. Zunächſt gebührt das Wort Runge ſelber, welcher ſich darüber in ſeinen Briefen an Daniel vom 30. Januar und 22. Februar 1803 ausläßt:

„Ich will dir doch einmal die vier Zeichnungen von den „Tageszeiten" einigermaßen beſchreiben. — Die erſte: Unten iſt ein leichter Nebel, aus welchem eine große Lilie gerade herauswächſt. Vier Knoſpen fallen von beiden Seiten in Bogen wieder herunter, auf welchen vier Kinder ſitzen, die Muſik machen; die Knoſpen tun ſich auf, und es fallen Roſen und bunte Blumen heraus auf den Nebel, der ſich von ihnen färbt. In der Mitte des Bildes ſteigt die aufgeblühte Lilie, hell wie ein Licht ſchnurgerade in die Höhe, und in dem Kelche auf jedem Blatte ſitzt ein Kind; die beiden mittleren nach vorn haben ſich umfaßt und ſehen einander in die Augen, die beiden zur Linken vertiefen ſich mit dem Blick in den Kelch, und die beiden zur

Rechten in das, was über ihnen iſt, nämlich die Staubfäden, auf welchen drey ſtehen und ſich umfaßt halten, und das Piſtill der Lilie in die Höhe halten, auf welchem die Venus — der Morgenſtern — ſitzt, dieſer wird vergoldet. Der Himmel iſt oben ganz dunkelblau, welches ſich allmählich heller gegen den Nebel nach unten verliert, ſo daß die Lilie mitſamt den Kindern wie ein großes Licht erſcheint. Auf beiden Seiten fallen die Wolken herunter, deren Ränder hell beleuchtet ſind. Nach unten ſammelt ſich das Farbige immer mehr, ſo daß es einen Sonnenaufgang bildet, der eben nicht leicht darin zu verkennen ſeyn wird. Das Licht iſt die Lilie, und die drei Gruppen haben, wie ſie geſtellt ſind, wieder Beziehung auf die Dreyeinigkeit. Die Venus iſt das Piſtill, oder der Mittelpunkt vom Licht, und dieſer habe ich mit Fleiß keine andre Geſtalt als den Stern gegeben. — So wie hier nun das Licht die Farbe vertreibt, ſo verſchlingt in dem Gegenſtück hiezu die Farbe das Licht. Dies iſt nämlich das zweyte, oder der Abend.

Hier ſinkt die Lilie in die Wolken hinunter. Die zwey vordern Kinder ſinken in der Mitte ſich in die Arme und küſſen ſich, die zwey zur Linken ſinken in den Kelch hinein; und die zur Rechten heben die drey von den Staubfäden herunter, die Venus ſinkt auch nieder und die Verhältniſſe drücken ſich mehr. Leichte Wolken ſchlingen ſich um die Lilie, und zur Seiten brechen auf dem Horizont Roſen heraus, die ganz auseinandergeblühet ſind. Zur Rechten ſitzt ein Junge darin mit einer Poſaune, und links einer mit einer Trompete, die die Roſen ordentlich mit den Füßen auseinandertreten. Nun ſchlingt ſich die Roſenranke höher und ſchließt ſich röther bis gegen die Venus, wo ein Paar Kinder auf Knoſpen ſitzen mit klingendem Spiel. Dann geht der Bogen noch höher hinaus, die Knoſpen werden immer dunkler roth und berühren ſich mitten im Bilde, ſo daß ſich der Kuß von unten in ihnen beſpiegelt; auf dieſen Knoſpen beſchließen ein Paar Kinder mit Flöten den Untergang. Nun ſteigt zwiſchen dieſen eine Mohnblume hinauf, und wie ſich unten alles von den Seiten nach der Mitte hinein geſenkt hat, ſo ſteigt hier der Mohn in großen Bogen hinauf. Das Licht wird wie hier das Grün von den Mohnblättern ganz kalt, und zwey Kinder, die auf den Bogen ſitzen, ſpielen auf dem Waldhorn. Von höher herab ſenken ſich Mohnköpfe, auf welchen zwey Kinder einſchlafen, eine große verſchleierte Geſtalt ſchwebt von der Mitte empor, über ihr der Mond. — Wie dieſe beiden Bilder nun nur den höchſten Begriff von der Lilie und Roſe auszu-

drücken ſuchen und beide nur die rothe Farbe ausſprechen, ſo kommen dann zwey, welche das Blaue und Gelbe ausdrücken. Das Blaue beherrſcht nach meiner Anſicht den Tag, und das Gelbe die Nacht. Den Tag will ich ein andermal beſchreiben, weil ich ihn noch nicht aufgezeichnet habe, die Nacht iſt auf folgende Weiſe vorgeſtellt:

Unten ſteht in der Mitte eine aufgeſchloſſene Sonnenblume. Auf den Seiten beugen ſich Feuerlilien heraus. Über der Sonnenblume gibts ſo kleine Sternblumen, die wie gelbe Funken davonfliegen, über dieſen drei Feuerblumen, und zwei Büſche Nachtviolen beſchließen als der Rauch zu beiden Seiten dieſer Flammen. Über dem Rauch fliegen ein Paar Engel, welche das Bild in der Hälfte bedecken. — Unten ſitzen auf jeder Seite eine Gruppe von Kindern eingeſchlafen, und hinten ganz im Dunkeln liegen zwei Schlafende, wo aus der Finſternis Aurikeln wie Eulenaugen herausſehen, Fingerhutsblumen, die ſo ein ſchief Maul ziehen, Storchſchnäbel, Diſtelköpfe und allerlei wunderliche Geſtalten. — Auf der Mitte des Bildes ſteigt nun wieder als weibliche Geſtalt die Nacht aus einer Mohnpflanze hinauf, die Mohnblumen bilden zu jeder Seite von ihr einen großen Bogen, vier hangen rechts und links vorne herüber und auf jeder Blume ſitzt ein Knabe, der ſtill und ſchnurgerade vor ſich weg ſieht, alle ſind ſie ganz en face und ernſt, über jedem ſteht ein Stern, ſo daß dieſe obere Regularität ganz den Eindruck macht wie das Himmelsgewölbe. — In dem Tage kommt die Lilie wieder, aber ohne Figuren, weil wir in die Sonne doch nur abends und morgens hineinſehen können, d. h. wo die Erde ſich durch das Rote dem Licht nähert. Warum ich aber blau als Tag, und gelb als Nacht, beantwortet euch einmal ſelbſt.

Du ſiehſt wohl, daß, indem ich nur ſo leichte Dekorationen machen wollte, ich wider Willen grade das größte von Kompoſition hervorgebracht habe, was ich noch gemacht, denn alle vier Bilder gehören genau zuſammen und ich habe ſie ganz bearbeitet wie eine Symphonie. Ich werde, da ich darin die vier Hauptideen und das Ganze habe, ohne Schwierigkeit die Verbindung durch leichte Arabesken bewirken können. Als Zimmerverzierung wird es eine etwas ſchwere Koſt, das tut aber nichts, denn aus dieſen Entwürfen laſſen ſich nachher mit Leichtigkeit ſehr viel kleinere Sachen hervorbringen, und verſtändlich ſind ſie mehr, als ich anfangs dachte.

— Sonntag habe ich dir nicht geſchrieben, weil ich den Tag fertig kriegte und nicht aufhören wollte zu arbeiten, nun will ich dir auch ſagen, was meine

Angſt geweſen iſt, die ich nicht verſtanden habe, es war eben der Tag, der eine ſchwere Geburt geweſen, „wenn aber das Kind zur Welt geboren, denket man nicht an die Angſt, um der Freude willen". — Ich habe da nun oben die Lilie durch einen Kornblumenkranz geſteckt, die Sonne ſehen wir am Tage nicht an, wir ſind im Bilde ſelbſt und freuen uns der Lebendigkeit unſrer lieben Mutter Erde und ihrer Fülle und Gaben. So ſitzt denn die Mutter unten in einer Niſche, deren Rand von Aprikoſen, Kirſchen, Johannisbeeren, Pflaumen und Weintrauben iſt. Unten zu ihren Füßen quillt das lebendige Waſſer heraus. Vor ihr trennen ſich die beiden Geſchlechter am Tage zur Arbeit und zum Leben, zwiſchen ihnen blühen zwey Vergißmeinnicht, welche die Trennung ausſprechen, auf beiden Seiten ſind nun neben den Figuren Brenneſſeln, dann bückt ſich auf jeder Seite eines, um ein Veilchen zu pflücken, wobey ſie ſich nacheinander umſehen, weiter kommt eine große Diſtel und vor dieſer ſteht eine Glockenblume (auf der andern Seite eine Hyazinthe), an welcher ein Kind wie läutend ſteht. Hinten wächſt neben der Laube zu beiden Seiten eine blaue Iris, deren Schilf ſich über der Laube zuſammenbiegt, wo in der Mitte zwey Kinder die Mahlzeit zuſammen halten. Hinter allem dieſen ſchießt auf der weiblichen Seite Flachs, auf der männlichen ſteigen Kornähren auf. — Ich habe jetzt in allen Bildern das ſchwerſte, den reinen Zuſammenhang überſtanden, die Rahmen finden ſich von ſelbſt. Den Morgen habe ich ganz wieder durchgearbeitet, und es iſt bey weitem das beſte, daß ich nun kein Wort weiter darüber ſpreche, bis ich es euch recht ſelbſt zeigen kann." —

Über die tiefere Symbolik der Blätter und die chriſtlichen Sinnbilder der Rahmen hat ſich Runge nicht ſo zuſammenhängend ausgeſprochen. Von einer geheimnisvollen Feierlichkeit und Gedrungenheit erfüllt ſind die „Rubriken zu den vier Tageszeiten" (H. Schr. I, 82):

„Der Morgen iſt die gränzenloſe Erleuchtung des Univerſums.

Der Tag iſt die gränzenloſe Geſtaltung der Creatur, die das Univerſum erfüllt.

Der Abend iſt die gränzenloſe Vernichtung der Exiſtenz in den Urſprung des Univerſums.

Die Nacht iſt die gränzenloſe Tiefe der Erkenntniß von der unvertilgten Exiſtenz in Gott.

Dieſe ſind die vier Dimenſionen des geſchaffenen Geiſtes. Gott aber wirkt Alles in Allem, wer will geſtalten, wie Er den Geſchaffenen berührt?"

Daniel und Aubert haben Figuren, Allegorien und Blumen der Rahmen ins einzelne auseinandergelegt. Es iſt dies alles vielleicht nicht ſo wichtig zu nehmen, wenn es auch Runge mit nachdrücklichem Ernſt als unentbehrliche Vorausſetzung anſah und darüber auch die, urſprünglich Tieck zugedachte, poetiſche Beſchreibung begann. Die Idee als Geſamtkunſtwerk erforderte aber auch einen, wenn möglich noch in Muſik geſetzten Text in gebundener Rede. Da er ſo wenig zuſtande gekommen iſt, wie die architektoniſche Unterbringung, ja nur die gemalte Faſſung der Tageszeiten, ſo mag hier eine kurz zuſammenfaſſende Darlegung der Grundidee genügen.

Geſtützt auf die myſtiſchen Qualitäten der Zahl, gibt Runge in den „Vier Zeiten" zugleich ein Symbol der Tages-, Jahres- und Weltzeiten und des menſchlichen Lebens. Der ewige Kreislauf der Gottnatur, Geburt, Aufſtieg und Vergehen, ſpiegelt ſich in ihnen. Aber damit kreuzen ſich andere Ideen myſtiſcher Religioſität: der Dualismus aller Weſen, ihre Trennung in Geſchlechter und die Sehnſucht nach Wiedervereinigung, in Böhmes tiefſinniger Lehre von Adams Androgynennatur und Fall dargeſtellt, von Baader, dem romantiſchen Philoſophen erneut, die Farbenſymbolik, in der das Myſterium der Dreieinigkeit aufleuchtend erſcheint, auf den drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb ſich aufbauend: der Kampf des guten Prinzipes (des Lichtes) mit dem böſen (der Dunkelheit), die Erlöſung aller Kreatur in der göttlichen Liebe, in Chriſti Opfertod. Wieviel ein deutſcher Denker und Maler in die einfachen Gegebenheiten von Blumen und Farbe hineingeheimniſſen kann: es bleibt doch immer die Klarheit des Grundgedankens gewahrt und ſeine Romantik in künſtleriſche Form gebunden, weil er überall vom Sichtbaren ausgeht und zu ihm zurückkehrt. Schlüſſel zu den Rätſeln der Tageszeiten, die ſo leicht durch Anſchauung ſich löſen, iſt letzten Endes das Triumvirat der Farben, ſo ſonderbar das angeſichts der Umrißſtiche klingen mag. Die Offenbarung des Blau im Tag als Sinnfarbe Gottvaters, des Weltenſchöpfers und Erhalters, das Rot im Morgen und Abend, für den Mittler zwiſchen Himmel und Erde, Chriſtus, das Gelb in der Nacht, als dem tiefſten Geheimniſſe im Heiligen Geiſt, der als Tröſter und Zuverſicht der Vereinigung mit dem Univerſum erſcheint.

Ihre altbibliſchen Symbole thronen in dem Rahmen wie die geheimen Siegel des ganzen Geſchehens, verknüpfen ſie zur Einheit und fordern zur Ergänzung durch ihre Grundfarben auf, von denen Runge ſchon im erſten Stadium des Werdens ausgeht, und die er in allen ſeinen Briefen darüber in den Vordergrund ſtellt.

Dieſe Hauptfarben beſtimmen auch die Wahl der Blumen auf jedem Blatte, wovon nur genannt ſeien: Lilie als Licht, und Roſe als Repräſentant des Rot im Morgen und Abend, Korn- und Glockenblumen für das Blau des Tages, Sonnenblumen und andere für das Gelb des Feuers in der Nacht. Ebenſo entſpricht das Muſizieren der Knaben, beim Morgen hell und klingend, beim Abend tief, elegiſch in der Wahl der Inſtrumente („Dämmerungsmuſik") dem erregten und flammenden Charakter der Übergangszeiten. Man mag ſolche und noch weitergehende Symboliſierung verworren finden: ſie iſt nichts als Weiterführung und Orcheſtrierung der einmal geweckten Melodien und von unwiderſtehlicher Folgerichtigkeit des Romantiſchen. Denn nicht zu vergeſſen iſt, daß zu dieſer beſonderen Geiſtesart nicht nur die Aſſoziation chriſtlicher Myſtik mit Blumen, Genien und Farbe gehört, ſondern auch in beſonderem Maße die Synäſtheſie, das heißt die gleichzeitige und durch einander bedingte Empfindung verſchiedener Sinneswahrnehmungen, vor allem von Farben und muſikaliſchen Klängen. Tiecks Schriften ſind voll von ihren Ausſtrahlungen, aber wahrhafte Form angenommen hat ſie wohl erſt bei Runge, in dem ſich alle Strahlen romantiſchen Geiſtes konzentrieren. Das flammende Rot und der Duft der Roſe vermiſchen ſich in ſeiner Vorſtellung untrennbar mit dem ſchmetternden Ton der Poſaune, das ſchmerzliche Flammen des Mohnrots mit „des Waldhorns ſüßem Klang". Und ihr eng verbundenes Weſen tritt ſichtbar in Erſcheinung auf dem vielleicht ſchönſten Blatte, dem „Abend", und weckt das gleiche vielfältige Echo in unſeren Sinnen: die Suggeſtionskraft der romantiſchen Linie iſt außerordentlich und von einer ſolchen Unentrinnbarkeit des Zauberringes, wie bei keinem romantiſchen Dichter. Wir haben das Gegenſtück zu Wagners Tonmalerei vor uns, aber reiner, naiver und auf das Gebiet der Anſchaulichkeit projiziert.

Indeſſen iſt mit der Betrachtung der „Vier Zeiten", und ginge ſie bis zur Erkundung der letzten Geheimniſſe und Schönheiten, ihre Bedeutung für die deutſche

Kunſt nicht erſchöpft. Sie ſtellen nicht nur das vollkommenſte und zuſammenhängendſte Bekenntnis romantiſchen Geiſtes in der Kunſt dar und ſind als Keimzelle vieler ſpäterer Erſcheinungen zu betrachten, denn ihre Wirkung war viel fruchtbarer mittelbar und unterirdiſch als unmittelbar: vielmehr begleitet ein kaum erwartetes praktiſches Moment von Anfang ihres Entſtehens bis zu Runges letzten Tagen ihr Weſentliches und erlaubt uns, ſie in einem viel umfaſſenderen Sinne als Symbol der Zeit und ihrer edelſten Beſtrebungen zu begrüßen. Runge ging von einer dekorativen Idee bei ihrer Schöpfung aus, die freilich von ihrem geiſtigen und künſtleriſchen Wert ungemein raſch überflügelt wurde, aber als feſter und brauchbarer Kern ſich dauernd bei ihm behauptete und zweifellos auch zu bedeutenden Reſultaten im Handwerklichen geführt hätte, wenn er ſeine Abſichten hätte ausführen dürfen. Schon bei der erſten Konzeption ſchreibt er darüber an ſeinen Vater den ungemein wichtigen, grundlegenden Brief vom 13. Januar 1803 (H. Schr. I, 28):

„Ich werde es mir nie herausnehmen, Leuten, die in ihrem bürgerlichen Leben feſt und getroſt das Ihrige getan, und ſich ſelbſt darin erkannt und in einem Sinn ſich fertig gedacht und gearbeitet haben, zu ſagen: Das iſt nichts, denn ich bin es lebendig überzeugt, daß das Alles iſt, und daß, wenn das der Künſtler nicht auch erlangt, er nichts iſt. Es muß ein Künſtler freylich in ſich einen tiefen Raum haben, und die Elemente der Welt in ſich zu erkennen und zu ergründen ſuchen, und die allertiefſte Schwärmerey und Leidenſchaft des menſchlichen Gemütes nur eben wie andere Naturerſcheinungen feſt ergründen, und betrachten, wie alles doch nur auf den einen innigen Punct deutet, wodurch das Licht in die Welt gekommen iſt; es kann auch, wer es zu etwas Außerordentlichem bringen will, nicht genug ein Idealiſt (nicht bloß zum Spaß) ſeyn und alles, was lebt und exiſtiert, mit in ſeine Idee von der Welt und ihrem Zuſammenhange ziehen, und je tiefer die innere Erkenntnis in uns wird, je breiter wird unſer Plan und Überſicht nach außen und deſto gewaltiger und umfaſſender kann der Menſch würken, wenn Gott es ihm verleiht, daß er der Glückliche ſeyn ſoll, der dieſes Evangelium verkündigt. Gleichwohl bin ich feſt überzeugt, daß der Menſch nicht dazu gemacht iſt, bloß ſich in Ideale ganz hinein zu denken und nur darin zu leben, vielmehr, daß er ſelbſt für ſein Innerſtes einer bürgerlichen Exiſtenz und Arbeit bedarf, weil niemand es aushält, in beſtändiger Anſpannung zu leben, und der, welcher es thut, ſich in der Sinnenluſt immer

einmal wieder erſättigen muß. Daher ſind die größten Ausſchweifungen der größten Männer erklärbar, und liegen tief in dem Menſchen begründet. —

Wie nun niemand jene Anſpannung aushält, kann auch niemand darauf rechnen, von den Producten derſelben leben zu können, weil er dann ſich zu Grunde arbeiten müßte. Sie giebt bloß den Saamen in den Acker der gelaſſenen Stimmung, wo man arbeiten kann, wer aber das Saatkorn aufzehrt, wie will der erndten?

Lieber Vater, hierauf beruht mein Plan für das Leben und für mehr als das, und ich will Ihnen nun ſagen, wie ſich jetzt vieles fügt, daß ich einen größeren Würkungskreis erlangen und für etwas Beſſeres als für meine Exiſtenz einſt arbeiten und gelebt haben kann. ‚Sie verſtehen nichts von der Kunſt‘, und doch muß ich hier im Allgemeinen wieder davon ausgehen. Das, was ich die Kunſt nenne, iſt ſo beſchaffen, daß, wenn es den Leuten nur ſo eben geradezu geſagt würde, es niemand verſtände und ſie mich für raſend, verrückt oder albern erklären würden. Da ich aber beſtimmt weiß, daß es die Wahrheit iſt, ſo iſt es am beſten, ich ſage das, was ich ſelbſt nur in einer erhöhten Stimmung meines Gemüthes faſſen und erkennen kann, nicht, ſondern ich bereite das Publicum erſt durch den Weg, den ich ſelbſt dahin genommen, vor, ſo wird es einſt möglich werden, das Ganze zu ſagen. Dieſes Vorbereiten iſt nun eine Arbeit, die eben nicht eine ſo große Anſpannung erfordert und die aus Sachen beſteht, welche man ſo zu ſagen aus dem Ärmel ſchütten kann. Nun iſt es auch gewiß, daß meine zwey Hände viel zu wenig ſind, um alles auszuführen, was ich machen kann, aber noch gewiſſer, daß viele talentvolle Menſchen in der weiten Welt herumgehen, die nichts thun und nichts zu thun haben. Ich denke alſo darauf, dieſe Hände mir anzuſchließen, und zwar auf folgende Manier: Der ganze Geſchmack und die Liebhaberey heutiges Tages läuft auf Eleganz, Zierrathen, Putz hinaus, wenn ich alſo in dieſes Luftige das Allerſolideſte einpackte? und das iſt mir ſehr leicht, wie ich denn ſchon mit gutem Erfolg ſchöne Zimmerverzierungen entworfen habe, die doch wieder meine ganze Idee der Kunſt ausdrücken, und die allen Leuten über die Maaßen gefallen und ſie anſprechen, ſelbſt ſolche, die von Ideen ſonſt nichts halten und bloß aufs Practiſche gehen (ſo daß auch der alte Graff ſagte: Ja, mein Seel, ich wollte, ich hätte es gemacht!). Nun kenne ich viele junge Leute hier ſowohl, wie in Kopenhagen und anderwärts, wie . . , . . ,

und Andre, die Sie nicht wiſſen, ſelbſt einen meiner alten Lehrer, die mir die Sachen nach meiner Angabe und Zeichnung ausführen würden (wie Böhndel neulich noch ſagte: Du kannſt ja alles machen, die Leute hangen dir ja nur ſo an den Fingern); auch iſt gerade in Hamburg eine Kunſtſchule im Werke, wo doch wieder Arbeiter erzogen werden, dieſe würden mir recht in die Hand wachſen, und wie ich dadurch denn wieder ihnen in ihrer inneren Erkenntniß der Kunſt und ihrer eignen Fähigkeit förderlich werden könnte, ſo würde dieſes eine Einrichtung in der Weiſe, wie einſt die Schule Raffaels, in welcher auch von Pietro Perugino ſowohl er ſelbſt ſchon, als mit ihm Giulio Romano und viele großen Männer erzogen worden, die heutigen Akademien haben aber alle die umgekehrte Würkung. — Es iſt nun ganz in der Ordnung, daß, wenn ich nach Hamburg komme, ich von dieſem Plane nichts verlauten laſſe, ſondern ich arbeite ſo bloß für mein Vergnügen und mahle für mich oder ganz nahe Freunde ein Zimmer aus; dafür wollten wir ſchon ſorgen, daß das Ding gefallen ſollte, und die Leute gehörig reizen, daß ſie ſo etwas auch für ſich gemacht wünſchten; dazu aber hätte ich dann keine Zeit und thue es am Ende ihnen bloß zu Gefallen und ließe es durch Andre ausführen und ſo wäre der Anfang gemacht. Daß es aber nun auch ſo fortginge, käme freylich auf mich an, daß ich auch Ideen genug hätte, da iſt aber keine Noth. Ich habe mir ſchon die Feſttage über vier ſolche Sachen, die ich als den Mittelpunct von vielen andern anſehen könnte, entworfen, und bin überzeugt, daß, wenn ich funfzig ſolcher Zeichnungen in meiner Mappe habe, ich, wenn ich nur die Zeit abwarten darf, ein geborgener Mann ſeyn will, und die funfzig ſind doch auch zu machen, denn mache ich vier, ſo mache ich auch zwölfmal ſo viel. — Und wenn ich dieſe Sachen nun ausführen laſſe, kann ich an meinen größeren Ideen ruhig und ohne Sorge fortarbeiten und es kommt bey dem ganzen Plan bloß darauf an, daß ich einige Jahre in Hamburg ſitzen könne und nicht nöthig habe, davon zu leben, bis es erſt zum guten Ton gehört, daß man von meinen Zimmerverzierungen haben muß, und kenne ich ſchon das Publicum, wie es in dieſer Hinſicht angefaßt werden muß, recht gut. Übrigens habe ich auch das Ganze an . . . , der es in Hinſicht des Publicums am beſten überſehen kann, mitgetheilt, und der findet es erſtaunlich practiſch. Über dieſes iſt dieſes nun alles nur der große Plan, wie alles ſich jetzt ſo fügen könnte, daß für mich und die Welt der größte Nutzen von meinen Arbeiten her-

auskäme, nächſtdem aber giebt es noch tauſend Dinge, wo ich mit eingreifen könnte, ohne mich ganz in meiner Zeit zu zerſtören. Mit Menſchen kann ich ſchon fertig werden und mich in Reſpect erhalten, hier iſt Zank und Streit um mich her, keiner denkt am Ende ſo wie ich, und doch treffen ſie alle bey mir zuſammen, und wenn ſie nach etwas ſuchen, worüber ſie in Confuſion ſind, kommen ſie doch zu mir, geradezu widerſpricht mir niemand, nur immer ſo, daß ſie es damit heraushaben wollen, was meine eigentliche Meynung iſt, und das giebt mir dagegen wieder Muth und Vertrauen zu mir ſelbſt. Daß ich übrigens dafür nicht bange werden kann, daß der lebendige Brunnen von unendlichen Bildungen in mir aufhören könne, dafür bürgt mir der Quell, aus dem er voll wird, und, lieber Vater, unſere innigſte Demuth und Liebe zu dem allmächtigen Gott, und für das, was er mir im Innern und von außen gegeben, — das Schönſte und Herrlichſte, was der Menſch erlangen kann. Dies macht uns bedenken, daß wir nur Menſchen ſind und alles nichts wäre ohne die unendliche Liebe des allerhöchſten Gottes. Wir ſind nur das Werkzeug in ſeiner Hand, und wie mag ſich die Axt rühmen des Streiches deſſen, der damit hauet?" —

Das herrliche Ethos und die Demut des wahren Künſtlers vor Gott ſprechen hier für ſich und bilden mit der ſo überlegten Durchführung der Grundidee ein rührendes Ganzes von einer faſt erhabenen Naivität. Wie er ſich dabei aber nicht in uferloſen Idealismus verliert und bei aller Tiefe und Göttlichkeit ſeiner Konzeptionen doch ebenſo an das Praktiſche denkt und dieſe nur ſcheinbar ſo ſchwer verſtändlichen Dinge in ganz einfacher Weiſe mit Leben und Notdurft in Beziehung ſetzt: das iſt vielleicht noch erſtaunlicher und zeugt ebenſo von ſeiner Phantaſie wie von der Überlegenheit ſeines Verſtandes. Wenn irgendwo, ſo erkennt man darin den geborenen Führer der ganzen Künſtlergeneration, der nicht nur die Macht der Form und der gotterfüllten Idee ſein eigen nannte und es unternehmen durfte, die Kunſt wieder auf die Grundlage einer groß und ſchlicht aufgefaßten chriſtlichen Religion zu ſtellen (in einem ganz anderen und fruchtbareren Sinne als die Nazarener), ſondern der auch das Zeug beſaß, ſeine Ideen in Werktagspraxis zu überſetzen und geringere Talente zum Höchſtmaß in der Ausnutzung ihrer Fähigkeiten anzuleiten. Gerade in einer Zeit, der ſoeben die Verbindung von Kunſt und Handwerk aus den Händen zu gleiten begann, tat eine Perſönlichkeit not, die mit

Bestimmtheit auf den handwerklichen Boden der Malerei drang und das Gesamtkunstwerk, das der architektonischen Einheit des Barock näher stand als der Wagnerischen Utopie, und ganz und gar geeignet gewesen wäre, die Ideen der Romantik populär zu machen. Dieser ganze Plan, den er dem Vater unterbreitet, ist höchst überlegt und zeigt von dem praktischen Verstande des Niederdeutschen, der jahrelang Kaufmann war und abermals mit Seelengröße Kontorarbeit auf sich nahm, als die schlimme Zeit es von ihm verlangte. Es muß mit größtem Nachdruck auf diese Seite von Runges Wesen immer wieder hingewiesen werden, weil oberflächliche Beurteilung bloß aus seinen Schriften heraus uns das Bild des großen Mannes in das eines unpraktischen Träumers, eines niedergedrückten Nichtkönners zu verzerren droht. In dem Sinne des gelähmten Adlerjünglings, der sich in Sehnsucht nach Vollbringung verzehrt, war er nichts weniger als ein Romantiker, vielmehr allein mit Novalis zu vergleichen, der auch das Leben mit klugem Sinne und glücklicher Hand anpackte und überwand. Daß Novalis als Jüngling starb und Runge seine weitreichenden Pläne von dem Unheil der korsischen Überflutung aus der Hand geschlagen wurden: wer kann ihnen das zum Vorwurf machen? War es Runge als Schuld anzurechnen, daß er zu monumentaler Ausführung seiner „Zimmerverzierungen" erst gelangte, als ihn die schleichende Krankheit niederwarf? Ein nationales Unglück war es, daß ihm keine Verwirklichung erlaubt wurde, nicht eigene Schwäche. So wie das Unglück die deutsche Kunst in ihren höchsten Momenten überall verfolgt hat, indem es mit hämischer Schadenfreude das Genie Carstens verkommen ließ und dem schwächlichen Talente von Mengs Europa zu Füßen legte, dem Epigonen Cornelius eine ungeheure Auswirkung seiner Irrtümer erlaubte und unsre wahren Genies, die Runge, Gilly, Fohr, im Anfang ihrer Blüte vernichtete.

Runge betrachtete die „Vier Zeiten" nur als Vorzeichnungen zu den Gemälden, in denen er seine Gedanken farbig verwirklichen wollte. In Hamburg begann er sofort, im Winter 1804 auf 1805, mit der Aufzeichnung von Morgen und Abend auf fünf Fuß hohe Leinwand. Aber er kam nicht weiter: weniger weil ihm die Originale seiner Entwürfe fehlten, die er den Stechern Seiffert, Krüger und Darnstedt in Dresden gelassen hatte, als weil er sich in der Maltechnik noch zu unsicher

fühlte. Deren ernſtliches Studium bei Eich und das Unternehmen der großen Bildniſſe förderten ihn ſo weit, daß er 1806 und 1807 fortgeſetzt Mitteilungen von den Plänen, die Tageszeiten zu malen, und ſeinen Studien dazu machte. Aber nun kamen die unruhigen Zeiten nach der Schlacht bei Jena dazwiſchen und ließen ihm nicht die notwendige Ruhe. Erſt 1808 gelangte er dazu, den erſten kleinen „Morgen" zu malen, und im Oktober desſelben Jahres machte er ſich ſofort an die Untermalung ſeiner großen endgültigen Faſſung, welche wohl auf ſechs Fuß Höhe berechnet war, mit einer wirklichen Leiſte um den inneren Teil und dem gemalten Rahmen auf grundierten Holzbrettern; das Ganze von einem mächtigen Rahmenprofil zuſammengehalten. Das alles exiſtierte 1809 ſchon in allen Teilen der techniſchen Vorbereitung, iſt aber zugrunde gegangen, weil er auf ſeinem Sterbebette die Zerſtörung anordnete. Lediglich neun Bruchſtücke der zerſchnittenen Leinwand ſind uns erhalten, koſtbare Scherben eines vollkommenen Gefäßes, das Ausgereifteſte, das uns vom Rungeſchen Schaffen überkommen iſt.

So alſo zeigt ſich uns der Gang ſeiner Entwicklung als ein Fortſchreiten von dem Andeutenden und Abſtrakten der Radierungen zu maleriſcher Durchbildung und zur Klärung aller Formideen, die wir allerdings nur an den weſentlichſten Teilen in den drei Stadien verfolgen können, an dem Werden des Landſchaftsgrundes bis zur Morgenlandſchaft mit dem Kindchen, und an der „Muſika" mit den ſämtlichen Genien; ungelöſt blieb noch das freilich Schwierigſte, die Geſtalt der Aurora oder Venus. Nun hängt aber das Weſentlichſte der Änderung ſchließlich nicht an der Formung der Genien, die ja ſchon in der Radierung ein abſolutes Maß erreichen, ſondern an tiefer eingreifenden Dingen: an der Farbe und Kompoſition im Raum.

Auf den erſten Blick fallen die ſchlankeren Proportionen der Radierung gegenüber dem Gemälde auf, die ſich in allen Einzelheiten widerſpiegeln. Der Rahmen wird breiter und die Kompoſition gelaſſener im Gemälde, aus einer ſteilen Pyramidenanordnung iſt hier der geſchloſſene Kreis geworden, den die Kinder bilden, und deſſen feſte Mittellinie von der Aurora eingenommen wird. Will man daraus einen Schluß auf die Veränderung der Geſinnung ziehen, ſo iſt es wohl erlaubt, von einer Mäßigung des gotiſchen Vertikalismus zugunſten einer in ſich ruhenden Harmonie der Bewegung zu ſprechen. In die abſolute Romantik iſt die Formenfülle des Klaſſizismus abrundend eingedrungen.

Ganz verwandelt iſt das Verhältnis zur Landſchaft. In der Radierung die Abſtraktion einer „ſich in Morgennebeln wälzenden Kugel", im Gemälde die uneingeſchränkte Weite einer Flachlandſchaft, über der ſich ein Morgenhimmel raumabſchließend wölbt, im Fragment von 1809 ſchließlich ein noch ſtrengeres Zurückgreifen auf eine reale Landſchaft aus der Umgebung Hamburgs, mit genaueſtem Studium des Morgenlichts und Frühnebels. Die Wirkung ſeiner realiſtiſchen Studien ſeit 1805 macht ſich in fortſchreitender „Verweltlichung" bemerkbar, mit dem Endergebnis einer immer ſteigenden Eindringlichkeit in der Darſtellung und Deutbarkeit des Symboliſchen. Realiſtiſche wie klaſſizitiſche Formweiſe arbeiten gemeinſam an der Ausdruckskraft des Romantiſchen.

So iſt aus der „Arabeske" die Landſchaft mit ſymboliſchen Stimmungsträgern geworden, und es erheben ſich die Bedenken, wie die Tranſzendenz der Genien ſich in die Wirklichkeit einordnen möge. Zweifellos leidet der kleine „Morgen" etwas an verminderter Einheitlichkeit gegenüber der Radierung, allein es ſcheint, daß die letzte Faſſung von 1809 dieſen Zwieſpalt ganz beſeitigt haben würde. Die Art, wie ſich der Kampf des aufſteigenden Morgenlichts mit dem kühlen Silber der weichenden Nacht in der körperlichen Erſcheinung der Kinder in der Muſika ſpiegelt, überzeugt durch die lebensvolle Unmittelbarkeit des Symbols und iſt erfüllt von ergreifender Innigkeit einer göttlichen Schönheit.

Raum und Licht ſind, nach Oskar Hagens eindringlicher Begriffsklärung, ſtets die Ziele deutſcher Formbildung geweſen, ihr vornehmſtes Mittel die Zeichnung. In ſeinen Objekten iſt Runge anfänglich nur dem Ideal des Zeichneriſchen nachgekommen, ſeine Entwicklung aber führte dahin, das Ganze in machtvoller Einheit zu umfaſſen. Zur Realität des Raumes hat er ſich gerade in den letzten Werken am nachhaltigſten durchgerungen, und ſchon der kleine „Morgen" zeigt ſie als das leitende Prinzip, in das ſich alles andere einfügen muß. Daß ihm das Licht vollends Ausgang und Ziel ſeiner Kunſt bedeutete, beweiſt er theoretiſch von Anbeginn, vollendet er praktiſch in den beiden gemalten „Morgen".

Denn hier wird in der Tat alles auf der Wirkung und den Gegenſätzen des farbigen Lichtes aufgebaut. Am offenſichtlichſten vielleicht in dem auch farbig ſehr verſelbſtändigten Rahmen, der aus der dunklen Tiefe des Unterirdiſchen (der verfinſterten Sonne) durch das Medium der blutroten Amaryllis zum ſtrahlenden

Weiß der Lilie und endlich dem ſilbernen Blau des Engelshimmels als dem unirdiſchen Leuchten emporführt.

So bleibt auch hier dem Rahmen in ſymboliſcher Form das Myſterium der Lichtſchöpfung gewahrt, das im Innenbilde einer mehr irdiſchen Ausdeutung überlaſſen wird. Doch entſprechen den Farbenzonen des Rahmens ungefähr auch die des Bildes: vom Grün der Wieſen zum Rot und Gelb des Morgenhimmels aufſteigend (mit dem Ritardando der graublauen Wolkenbank) und oben in erſt helles, dann tiefer werdendes Ultramarin übergehend, ſo daß das irdiſche Licht, in Gelbrot gebrochen, eingefaßt wird von dem Laſtenden des Dunkels unten und der überirdiſchen Herrlichkeit des Himmelslichtes oben, das ſeine eigentliche Verklärung im Rahmen erhält.

Daß Runge erſt mit einer widerſpruchsloſen Vollendung dieſer ungeheuren Aufgabe einer Farbenſymbolik ſich zufrieden gegeben hätte, iſt ſelbſtverſtändlich. In dem kleinen „Morgen" iſt ſie, bei aller Glut der Farben, noch lange nicht erreicht, die Fragmente von 1809 bedeuten einen weiteren Schritt voran: aber auch mit ihnen war er noch kaum im reinen. Es bedeutet ein anderes Problem, Freilicht nach eigner Wahrnehmung zu malen — was er nebenher, als Fingerübung ſozuſagen, leiſtete, der Impreſſionismus ſich als Hauptaufgabe der Kunſt vorſtellte — und die Farbe mit vollem Nachdruck auf der Naturwahrheit doch nur als Mittel für höchſte Symbole zu benutzen. Die erhabene Feierlichkeit eines Morgens kann uns ſicher auch aus einem bloßen Landſchaftsgemälde anſprechen, und Runges Nachfolger auf dieſem beſchränkten Gebiet, C. D. Friedrich, hat uns davon die überzeugendſten Beweiſe geliefert. Aber abgeſehen davon, daß Friedrichs romantiſche Innerlichkeit kaum ohne Runges Vorgang zu denken iſt, ſo bedeutet doch eine ſo umfaſſende Symboldarſtellung und Deutung der tiefſten Naturgeheimniſſe in Farben, wie ſie Runge gab, eine gehobene Stufe in der Malerei. Wir ſind wieder reif geworden für ein wahres Verſtändnis ſymboliſcher Aſſoziationen, uns bedeutet nicht mehr die fabelhafte Mache eines prima gemalten Spargelbundes den Höhepunkt aller Kunſt: die überzeugende Darſtellung und die ſtarke Malerei iſt uns das „Moraliſche", das ſich von ſelbſt verſteht, und auf dem die wirklich große Kunſt ſich aufbaut, aber ihr Kern vermag ſich ebenſogut auch in der reinen Zeichnung zu manifeſtieren. Runge wollte alles in Einem geben und die Welt aus Farbe und

Naturwahrheit aufſteigen laſſen zu der uns möglichen Erkenntnis Gottes im Sinnlichen, zum Symbol des Lichtes. Geben wir zu, was er ſelber empfunden und geſagt hat: daß die von ihm erhaltenen Faſſungen des „Morgens" dieſe Forderung noch nicht erfüllen, — ſo müſſen wir gerecht ſein, im gleichen Atemzug hinzuzufügen: daß ſie ihr ſo nahe kommen, als ein Genie mit den ihm auferlegten Hemmungen leiſten kann, und daß wir vorausſehen können, er hätte auch die letzte Schranke geſprengt, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt geweſen wäre. Es iſt nicht ſchwer, ſich die Linie von dem kleinen „Morgen" über die Fragmente bis zur abſoluten Löſung vorzuſtellen, das Fragment der „Muſika", vor allem der Lilie mit den Lichtgenien, hat es uns leicht gemacht. So etwa würden ſich die vier Gemälde im großen darſtellen: die romantiſche Abſtraktion der „Vier Zeiten" ginge völlig auf in der Gegenſtändlichkeit eines ungeheuren Sinnbildes der Farbe, dieſes ſchönſten Geſchenkes der Gottheit, wie aus der Dunkelheit das Licht durch Rot geboren wird, im Unendlichen das Blau herrſcht und durch den Untergang eines abermaligen Rot ſich zur Tiefe der Nachtfarbe (die neben Gelb natürlich auch das komplementäre Violett enthalten hätte) hinabſenkt und ruht in der „Nacht der Liebe" Gottes, in der Erlöſung von der irdiſchen Vereinſamung. Das wäre das Geſamtbild der „Vier Zeiten" geweſen, in einem klaſſiziſtiſchen (nicht etwa gotiſchen!) Raume dargeſtellt, in einem Maßſtab, der ſo rieſenhaft angenommen werden kann, wie die Vorſtellung es erlaubt. Es wäre das große, das wahre Werk der deutſchen Romantik geworden, ein farbiges Gleichnis ihrer myſtiſchen Weltanſchauung, die Gott, Welt und Menſchheit in einer gewaltigen Parabel vereinigt, frei von den Schlacken und Schrullen ihrer Dichter, und den Geiſt ihres großen Naturphiloſophen reiner ſpiegelnd, geläutert im Feuer klarſter Anſchauung und ſchwer errungenen Könnens.

Es hat nicht ſein ſollen, und uns bleibt nichts übrig, als uns, gleich den roſenſtreuenden Elfen, in Ehrfurcht zu neigen vor der Göttlichkeit und unſchuldigen Tiefe des neugeborenen Kindleins, das nur die Morgenröte eines glanzvollen Tages ſehen durfte.

Kunſtanſchauung und Farbentheorie

Auch darin gleicht Runge den größten und deutſcheſten unter unſeren Künſtlern, in deren Mitte er ſteht — namentlich Dürer und Marées —, daß ihm die theoretiſche Grundlegung ſeiner Kunſt ein Lebensbedürfnis und eine Lebensaufgabe bildete. Man hat auf dieſe Seite ſeiner Tätigkeit mitunter ein gar zu großes Gewicht gelegt, und Uhde-Bernays hat nicht ganz unrecht, wenn er meint, daß ſeine Kunſt objektiver beurteilt werden würde, wenn ſeine Schriften ungedruckt geblieben wären. Wer aber unbefangen ſich durch die ſtarken Bände der Hinterlaſſenen Schriften hindurcharbeitet, wird nicht nur einen großen künſtleriſchen Genuß von der kernigen und immer tiefen wie anſchaulichen Schreibweiſe Runges davontragen, wird nicht nur ihn als Dichter und Märchenerzähler zu den Erſten der Romantiker rechnen, ſondern auch erkennen, daß ſeine Kunſtauffaſſung eine unentbehrliche Ergänzung ſeines Schaffens darſtellt. Man verſteht das Tiefſte ſeiner Werke nur halb, wenn man nicht ſeine Schriften kennt, die durchaus nicht verworren, ſondern klar und mit der Beſtimmtheit des Denkers ausſprechen, worin er ſeine Berufung und das Weſen der Kunſt erblickte.

Daß er eine durch und durch romantiſche Kunſt meint, iſt ſelbſtverſtändlich, und daß ſeine mit dem Ungeſtüm jugendlicher Begeiſterung vorgetragenen Lehren ein Produkt ſeiner Empfängniszeit in Dresden ſind und von ſeiner Praxis erſt im Laufe ſpäterer Entwicklung, nicht vollſtändig, erfüllt wurden, erübrigt ſich faſt zu bemerken. Wie für Novalis und Tieck iſt ihm die Religion unbedingte Grundlage der Kunſt, und mit dem grimmigen Eifer des Reformators verwirft er die ganze Kunſt ſeiner Zeit, weil ſie der hohen Geſichtspunkte ermangle und nur leichtfertiges Hantieren mit

überkommener Fertigkeit ſei. Wir werden ihm darin nicht unrecht geben können, überblicken wir das Treiben des Pſeudoklaſſizismus an den Akademien, ſeit Mengs ſeine Nachahmungslehre aufgeſtellt hatte. Von allen Produkten jener Epoche ſind im Grunde nur einige Porträts genießbar geblieben und die landſchaftlichen Studien einiger mit lebendigem Sinn Begabter, die Runge wie der Folgezeit verborgen bleiben mußten.

Stellt er nun die Geſinnung in den Vordergrund alles Kunſttreibens und entwickelt mit etwas pedantiſcher Logik die Folge von zehn Punkten daraus, denen ein echtes Kunſtwerk genügen müſſe, ſo ſteht ihm als dem gläubigen Sohn des norddeutſchen Proteſtantismus Gott und der Glaube an der Spitze. Die Kunſt ſelber iſt etwas Göttliches, eine Art Gottesdienſt: aber nicht die Schilderung des undarſtellbaren Allerhöchſten ſelber, wie es die katholiſche Heiligenmalerei meinte, ſondern einzig das Symbol. Daß man genugſam Gott darzuſtellen verſucht habe und über Michelangelo nun einmal nicht hinauskommen könne, ſcheint uns wieder eine unbeſtreitbare Tatſache zu ſein, an der auch die wiedererwachten Verſuche der Gegenwart ſo wenig zu ändern vermögen wie der Eklektizismus der Nazarener vor hundert Jahren. Als neuer Mythos, im proteſtantiſchen Sinne, bleibt der Malerei mithin lediglich die Naturſymbolik, um Gott in ſeinen Werken zu preiſen und doch von der Abkonterfeiung der Wirklichkeit ſich zu einer höheren Auffaſſung zu erheben. Dies iſt ihm die neue, aus anſchauender Empfindung geborene Kunſt der Landſchaft: nicht eine wie immer geartete Landſchaftsmalerei, ſondern eine Sichtbarmachung des Weſens Gottes in allem Kreatürlichen durch Symbole; Symbole, deren Bedeutung und Überzeugungskraft er nicht ſowohl Jakob Böhme entnahm, als vielmehr durch ihn beſtätigt fand. Nicht Böhme gab ihm ſeinen Mythos — obwohl man mit vieler Sorgfalt wohl allerhand Anklänge oder Entlehnungen aus der Aurora und den Drey Prinzipien herausklauben kann, worauf es nicht eben ſehr ankommt —, ſondern mit froher Genugtuung fühlte er die Übereinſtimmung und Beſtätigung ſeiner Phantaſiewelt durch den Gottesmann des 17. Jahrhunderts. Was will es für die Geſtaltung ſeiner Symbole beſagen, daß Engel und Blumen und andere Dinge auch bei Böhme faſt auf jeder Seite mit himmliſcher Anmut erſcheinen? Viel weſentlicher iſt es, daß auch hier ſeine Farbentheorie mit ihrem Dualismus von Weiß und Schwarz und ihrem Dreiklang von Rot, Blau

und Gelb, dem myſtiſchen Untergrund göttlicher Naturdeutung, in Böhme ſich findet. So wird nicht nur die Natur durch ſymboliſche Geſchöpfe verlebendigt (nicht eigentlich: vermenſchlicht), ſondern auch das religiöſe Grundprinzip der Trinität erhält ſein ſichtbares und tiefſtes, weil muſikaliſch-unendliches, Symbol in der Dreieinigkeit der Farben und ihrer grenzenloſen Durchdringbarkeit.

Was alſo Runge, und in Gemeinſchaft mit ihm und vor ihm Ludwig Tieck erſtrebte, iſt die Abkehr von der bisherigen Kunſt der Einfühlung und der Nachahmung Raffaels. Dieſe hat für ſie, mit dem Ende des Hiſtorienbildes als der direkten Darſtellung der bibliſchen Lehre, abgewirtſchaftet; und ihre neue Erkenntnis iſt, daß die Malerei Gottes Sprache Ausdruck verleihen, des Menſchen Empfindung darſtellen ſoll. Während ſie ſich bewußt von dem Pſeudoklaſſizismus der Weimarer Kunſtfreunde entfernen, erſtreben ſie, und erreicht Runge, die Kunſt des ſeeliſchen Ausdrucks mit allen Tiefen des Unbewußten wahrer Schöpfung. Man könnte beinahe ſagen, daß das Arabeskenhafte in den „Tageszeiten" ein Sichbeſinnen auf das gotiſche Grundgefühl der Deutſchen ſei, auf den geheimen Urgrund eines Abſtraktionsgefühls, dem die Dinge nicht den ſchönen Schein bedeuten, ſondern ein jenſeitiges Geheimnis: das Gottesſymbol.

Damit ſcheidet ſich ſeine Kunſt in gleicher Weiſe wie ſeine Theorie von der der Nazarener. Während die Künſtler, die ihm folgten, wie C. D. Friedrich, zwar zur direkten Darſtellung der Landſchaft zurückkehrten, ihr aber das Subjektive der Stimmung zugrunde legten, gingen die Cornelius und Overbeck auf eine Erneuerung des alten Renaiſſanceſchemas aus, begründete Friedrich Schlegel dieſe Rückkehr zu Raffael mit genauer Theorie. In ſeiner „Europa" warnte er, ſchon 1803, die Künſtler, wahrſcheinlich mit Bedacht auf Runges Äußerungen, vor dem Subjektivismus der „Hieroglyphe" und empfahl, ſich eng an die Kunſt der alten Meiſter und der katholiſchen Sinnbilder anzuſchließen: ein Konvertismus der Kunſt, der ſeinem eignen und der Nazarener Konvertitentum voranging, und dem wenige Jahre ſpäter von dem Kreiſe der Brüder von S. Iſidoro in Rom aufs genaueſte entſprochen wurde. Es iſt die Scheidung des nordiſchen vom ſüdländiſchen Geiſte, welch letzter, infolge von Runges Tod, einſtweilen triumphierte.

So einfach ſtellt ſich das ganze Kunſtgebäude Runges dar, ſieht man von allen Nebendingen ab. Und nicht minder klar und überſehbar wirkt ſeine Farbentheorie,

die den Kern ſeines Bekenntniſſes und ihren Schlüſſel bildet und die im großen und ganzen bereits die neuzeitliche Lehre Wilhelm Oſtwalds enthält. Sicherlich konnte der ungelehrte Maler im Jahre 1808 nicht den komplizierten Apparat optiſcher Meſſungen verwenden, der jener Farbenlehre ihre wiſſenſchaftliche Exaktheit, ihre praktiſche Brauchbarkeit für die Induſtrie ſichert. Aber das, was dem Maler bei ſeiner Übung weſentlich iſt, die Anordnung aller denkbaren reinen Farben um den Äquator einer Kugel und ihre Abtönung nach den beiden Polen des abſoluten Schwarz und Weiß, das hat Runge mit der Einfalt des Genies wie ein echtes Ei des Kolumbus in ſeiner „Farbenkugel" von 1809 geliefert. Betont werden muß auch, daß er wohl den Unterſchied der phyſiologiſchen Farben Newtons von den Pigmenten durchſchaute, daß er ſelbſtverſtändlich nur von dieſen handelte und hier die Unterſchiede der durchſichtigen und der aufgetragenen Farben betonte. Die Berechnung von 3405 Nuancen, die auf ſeiner Farbenkugel einzutragen ſind, reicht natürlich nicht an die exakten Berechnungen Oſtwalds heran, iſt aber für den praktiſchen Gebrauch des Malers vollauf genügend; es fehlt die wiſſenſchaftliche Normierung. Die Theorie einer Anwendbarkeit der Farben, alſo eine Harmonielehre, blieb naturgemäß in taſtenden Anfängen ſtecken und in Begriffen ſchwankend; wie es wohl nicht anders ſein kann, da im Gegenſatz zur muſikaliſchen Harmonielehre die Farben niemals auf reine und einfache Schwingungszahlen gebracht werden können und alle Anwendung von Theorien eine auf perſönlicher Farbenanſchauung beruhende ſubjektive Harmonie jedes einzelnen Malers wird bleiben müſſen, ein wiſſenſchaftlich allgemeingültiges Harmoniegeſetz aber ein Hohn auf alle künſtleriſche Phantaſie darſtellen würde.

Runges romantiſche Nachwirkung

„Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Anſehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, ſo romantiſiere ich es.“ In dieſen Worten von Novalis liegt der Kern der vielfältigen Bildungsbeſtrebungen bei den Romantikern: die Welt grenzenlos zu idealiſieren oder, wie Schlegel ſich ausdrückt, zu „poetiſieren“. Und daran erkennen wir das unbedingte Wiederauferſtehen des deutſchen Geiſtes in der Romantik; nicht nur ihren unverſöhnlichen Haß gegen den Rationalismus der Aufklärung und die Proſa der „harmoniſch platten“ Spießbürgerlichkeit, ſondern ihre adlige Wehr der reinen Geiſtigkeit in der Auffaſſung von Gott, Welt und Ich und ihre Produktivität: die Welt als göttliche Einheit von Grund auf auszubauen aus den verworrenen Trümmern der Sinnenwirklichkeit; die Wahrheit und das Weſen der Dinge aus dem Sinnentrug emporzuheben.

Erfaßt man dieſen Kern in ſeiner kriſtallenen Klarheit und Unergründlichkeit, ſo ordnen ſich die romantiſchen Theorien und Schöpfungen mühelos ein; fällt wie Spreu das Nichthinzugehörige von ihm ab. Vor allem klärt ſich die große Antinomie des Klaſſiſchen und des Romantiſchen, die Friedrich Schlegel ſchon 1802 (in ſeinem „Europa“) geahnt und taſtend in großen Zügen hingeſchrieben, ſein Bruder Auguſt Wilhelm in den Berliner Vorleſungen mit ſchärferer Beſtimmtheit für die Literatur aufgeſtellt hat; und die erſt in unſeren Tagen durch Worringer und die ihm folgen ihre „gotiſche“ Prägung für die bildende Kunſt gefunden hat. In dieſem großen Widerſtreit der europäiſchen Geiſter nimmt die Romantik zuerſt und mit Bewußtſein den Kampf für das germaniſche Recht auf Phantaſie und

Maßloſigkeit gegen das romaniſche Ideal der edlen Geſetzmäßigkeit, gegen den klaſſiſchen Formalismus auf. Es bedeutete die Geburtsſtunde des ſeiner ſelbſt Bewußtwerdens des deutſchen Geiſtes, als Runge und Tieck im Februar 1802 ſich von Goethe und ſeinen klaſſiziſtiſchen Theorien losſagten und eine gemeinſame Formel für das Neue in der Landſchaftskunſt fanden; freilich einer Landſchaftskunſt, die gemeint war als ein Symbol der Schöpfung, als ein Symbol Gottes ſchlechthin und ganz von religiöſem Geiſte erfüllt. Nicht Tieck, der Schwächere und Unbeſtändigere von beiden, ſondern Runge hat dieſen großen Gedanken zu verwirklichen begonnen, da er ſeine „Tageszeiten" entwarf als Symbole des Weltwerdens und aller Beziehungen des Menſchen zum Kreislauf der Natur: und darum iſt Runge als der Erfüller der Frühromantik auf künſtleriſchem Gebiet zu betrachten und neben den Dichter und Seher Novalis zu ſtellen: ein Zwillingsgeſtirn des reinen und kühnen Wollens in jenen geſegneten Jahren um 1800. Alle anderen Maler bedeuten neben ihm nur Stückwerk oder inhaltliche Auswirkung: er aber hat die romantiſche Idee ganz und vollkommen in bildneriſche Form gebracht.

Das religiöſe Moment in der Frühromantik iſt bei ihm wie kaum bei einem anderen rein ausgeprägt. Gerade daß Runge nicht Chriſtus und die Heiligen malte, und ſich nicht der undeutſchen Formen italieniſcher Renaiſſance bediente, wie Cornelius und die Nazarener, daß er vielmehr „Hieroglyphen" göttlicher Ahnung in ſeinen „Tageszeiten" ſchuf: das macht ihn zum erſten Romantiker gegenüber jenen Brüdern von San Iſidoro. Darum iſt ſein religiöſes Empfinden als ſchöpferiſch zu werten und weiſt bedeutſam in die Gegenwart. Die Abwendung von aller Nachahmung klaſſiſcher und raffaeliſcher Formen iſt in unſerer Kunſt freilich weit radikaler geworden als vor hundert Jahren. Aber das eine iſt klar: daß Runge mit ſeiner mittelbaren und abſtrakten Symbolik von Tageszeiten, in denen des Menſchen Lebensalter, die Jahreszeiten und Weltalter zugleich mit dem Geheimnis der Dreieinigkeit feſt verbunden waren, unermeßlich weit über ſeine Zeit hinausweiſt und uns unmittelbar als Bruder im Geiſte erſcheinen muß. Und wie eigentümlich vollends, daß er den pſychiſchen Wert der Farbe klar erkannte! Daß in der religiöſen Einkleidung ſeiner Begriffe die Dreiheit der Grundfarben Rot, Blau und Gelb der Trinität entſprach und Hell und Dunkel als die großen Gegenſätze des Göttlichen und des Böſen erſcheinen, wird uns künſtleriſch noch verſtändlicher

und führt zu unmittelbaren Beziehungen zur Gegenwart, wenn wir in seinen Briefen lesen: wie er sich schon ganz früh darüber klar war, daß man mit reinen, ungemischten Farben malen müsse, und daß er in hohem Grade die Gabe der Synästhesie besaß und bei den Farben zugleich musikalische Töne und geistige Vorstellungen mit empfand. Denn dies rückt ihn, so verwunderlich die Zusammenstellung auf den ersten Blick anmuten mag, ganz nahe an Kandinsky und alle die heran, die seitdem in der reinen Farbe den Ausdruck ihrer Visionen suchen, wie Klee, Chagall, Campendonk, Muche oder Molzahn. Es ist nicht an dem, daß Runge jemals versucht hätte, Farbenabstraktionen zu malen; vielmehr bleiben all seine Gemälde ganz auf realistischem Boden und erfüllen keineswegs die Forderung ihres Schöpfers nach absoluter Farbigkeit. Wir müssen aber scheiden zwischen dem unvollkommenen Instrument der Malmittel und Ausdrucksformen, das nach seinen Absichten umzubilden ihn Siechtum und Tod verhindert haben, und zwischen der Vollkommenheit und Zukunftssicherheit seiner Erkenntnis, seiner Farbentheorie und seiner synästhetischen Visionen. Vielleicht darf man hier sogar so weit gehen zu sagen: er hätte Kandinsky und der anderen Lebenden Schaffen verstanden und sich daran aufgerichtet, wenn Raum und Zeit sich einmal aus den Fesseln der sogenannten Kausalität befreit und die verwandten Seelen einander hätten berühren dürfen. Aber das sind Dinge von zerbrechlicher Feinheit, und es bleibt uns die Trauer, daß ein so seltener, hochfliegender, reiner Geist von dem kühnen Zukunftsformate Runges an der Gebrechlichkeit des Fleisches zugrunde gehen mußte, bevor die schaffende Hand der weitgeflogenen Erkenntnis auch nur einen kleinen Schritt hatte folgen können.

Das Subjektive und das Phantastische in seiner Romantik haben erst seine Nachfolger ausbauen dürfen, nicht in dem großen Sinne des Meisters; was überhaupt niemand verstand, und was darum hundert Jahre nachfolgelos blieb, war seine religiöse und Farben-Symbolik. Die mit dem Wesen der Romantik untrennbar verbundene Subjektivität, die Haupteigenschaft ihrer Dichter, hat insbesondere C. D. Friedrich ergriffen. Er bildete die Idee der Rungeschen Landschaftssymbolik zu einer Landschaftsmalerei mit subjektiven Stimmungsfaktoren um (wovon bei Runge selbst sich kaum eine leise Ahnung findet), zum „Erdlebenbild" mit Gestalten, die als Träger unserer Gefühle ins Bild starren, und mit einem feinen Hauch von

religiöser Erhebung in pantheistischer Naturanbetung. Das hatte Runge nicht so gemeint: aber es war die Form seiner Naturmystik, die letzten Endes noch am raschesten Verwirklichung und Verständnis finden konnte. Daß ein Element von Bürgerlichkeit, von „Biedermeiertum" in dieser Landschaftskunst Friedrichs verborgen lag, bewies die folgende Entwicklung, da Lessing von ihm das Elegische übernahm und pathetisch verzerrte, Schirmer, Preller und ihresgleichen dieses spätromantische Pathos mit bildungshaften Assoziationen ausstatteten, und endlich das Ganze in die Kompromißwirtschaft der „Heimatkunst" auslief: woraus freilich die gründliche Abwendung der Heutigen von aller Stimmungsmache mit Recht folgen mußte.

Das Phantastische, das bei Runge als romantisches Erbteil durchaus in die Form gelegt war: in den wunderbaren Arabeskenbau seiner „Tageszeiten" und in die seelisch stark beschwingte Farbe — wurde inhaltlich und bisweilen literarisch bei den anderen romantischen Malern. Man kann von dem am Theater orientierten Zauberwesen in Schinkels Gemälden und Bühnendekorationen und auch von den meist nicht sehr geglückten literarischen Sentimentalitäten bei Carus absehen: wichtig und zu Problemen wird die Darstellung bei Blechen, Schwind und Spitzweg. Blechen und Spitzweg haben das Gemeinsame, daß ihre Malerei an einem anderen Strang zieht als ihre Phantasie; bei Blechen ist die Grundbegabung durchaus naturtreu, und seine spukhaften und dämonischen Erfindungen erschrecken, wie die Geistergestalten E. Th. A. Hoffmanns und der romantischen Opern, von denen sie oft ganz deutlich abgeleitet sind. Spitzweg aber ist im Grunde der liebenswürdigste Humorist des deutschen Biedermeiertums, der sein allerliebstes Theater mit einem kostbaren Brokat guter Malerei ausstattet, das fast zu schade für diese Inhalte erscheint. Man wünscht sich bisweilen diese netten Anekdoten aus dem Kleinstadtleben etwas weniger gut gemalt und mit einem Schuß von Schwindscher Trockenheit, damit sie mehr inhaltlich wirken könnten: so verrinnt der hohe Aufschwung des romantischen Geistes in der Gemütlichkeit des deutschen Kleinbürgers.

Schwind war von vornherein berufen, das Panier der Romantik nach Runges Tode zu tragen: keine glücklichere Märchenphantasie ist den Deutschen beschert worden. Und daß er sich auch auf den mystischen Beruf des Romantikers besinnen konnte, beweisen manche Jugendzeichnungen, beweist vor allem das erstaunliche Aquarell „Adams Schlaf", mit dem er direkt in Runges Fußstapfen tritt. In

Jakob Böhmes Lehre, und zwar in den „Drei Prinzipien", findet sich die Sage von der „Androgyne", der Zweinatur Adams vor seinem Sündenfall, da er — gleich Gott selber und als sein Engel und Ebenbild — männliches und weibliches Prinzip in sich vereinigt habe. Der Sündenfall vollzog sich hiernach durch und im Schlafe, da Adam im Traume „die Jungfrau" als von sich gesondert erblickte und sie begehrte: erwacht, fand er sich als Mensch wieder, und Eva erstand als sein Weib. Liebe aber ist nach dieser tiefen Deutung Böhmes die Sehnsucht beider Teile nach Wiedervereinigung des Getrennten; jedes von beiden sieht im andern die „Jungfrau", die es wieder zum Ganzen, zum Göttlichen machen solle.

Diesen Traum stellte nun Schwind in seiner Zeichnung dar. Der fundamentale Unterschied gegenüber Runge ist es, daß er Böhme wörtlich interpretierte und dessen mystische Idee in einem fast orientalisch reizenden Rankenwerk sinnlich objektivierte: während Runge nur im Geiste Böhmes neue Symbole schuf und es sich niemals einfallen ließ, ihn zu illustrieren. Und so war die Romantik Schwinds überhaupt illustrativer Natur und beschäftigte sich nicht mit Formproblemen: was er an Tradition brauchte, entnahm er ohne Bedenken dem Arsenal der Nazarener. So hat er uns zwar, ein Eichendorff der Malerei, deutsche Sage, Märchen und Waldespoesie in unvergänglicher Anschaulichkeit hingestellt, Naturkräfte in Elfen und Geistern voller Lieblichkeit und mit musikalischem Feingefühl charakterisiert und unsre Vorstellung um endgültige Darstellungen bereichert. Aber seine Romantik ging ganz in der Dichtung auf, sein musikalisches Gefühl bemächtigte sich nicht der Farbe (mit der er sich vielmehr einigermaßen in den Haaren lag), sondern der schwingenden Linie der Schilderung, und so vollzog sich in ihm, anders als bei Spitzweg, deutscher und volkstümlicher im besten Sinne, dennoch ein Schicksal des 19. Jahrhunderts, das niemand anders als eben Runge hätte abwenden können: die Verinhaltlichung der bildenden Kunst; in der vornehmsten Form, der illustrativen, mit dem deutschen Formmittel der Linie. Aber von Romantik im ursprünglichsten Sinne entfernte sich auch Schwinds Kunst, so wie sich etwa Eichendorffs fröhliche, gegenwartsderbe Lyrik von der Mystik und Idealität des Novalis entfernte.

Führer zu neuen Gedanken konnte nur Runge werden. Daß man diesen außerordentlichen Menschen so rasch vergessen konnte, lag an der geringen persönlichen Wirkung, die ihm während seiner kurzen Schaffenszeit gegeben war,

und an der schiefen Richtung, welche die „große" Malerei in Deutschland durch das Wirken der Nazarener nahm. Daß man ihn dann, als Lichtwark ihn in den neunziger Jahren entdeckte und allmählich sein Lebenswerk in der Hamburger Kunsthalle sammelte, so gründlich mißverstehen konnte, daß man ihn, den Romantiker und Antimaterialisten, als ersten Impressionisten und Lichtdarsteller proklamierte, daran war die allgemeine materialistische Einstellung der Geister vor und lange noch nach 1900 schuld. Darum hat er eigentlich bis heute nicht den Platz gefunden, der ihm gebührt, und ist sein Zusammenhang mit der heutigen Kunst so unklar geblieben.

Nicht in dem wörtlichen Sinne seiner, an Böhme geschulten, pantheistischen Naturmystik und subjektiven Symbolik kann man von einer Fortsetzung seines Werkes in der Gegenwart sprechen. Wenn uns heute etwas berechtigt, Romantik im echten und ursprünglichen Sinne der Novalis, Tieck und Runge in der deutschen Kunst zu entdecken, so ist es das ideelle und geistige Element, von dem als dem Kern der Romantik die Rede war, das heute wieder glänzender und offenbarer denn je erscheint und nach langem Zwischenregiment des Naturalismus und der (italienischen wie französischen) Fremdherrschaft uns auf eine neue Blüte germanischer Kunst hoffen läßt. Spätgotik und Romantik begegnen sich in dem gleichen Weltgefühl und dem gleichen Unendlichkeitsdrang wie die Gegenwart; ja, das Maßlose, Barocke und Bewegte der Spätgotik, kaum in der Romantik zögernd gestreift, scheint sich mit unverbrauchter Kraft erst jetzt in ganzer „romantischer" Wildheit zu offenbaren. Was die Romantik vor hundert Jahren nicht wagte, nicht durchführen konnte, was sie erschrocken in sich unterdrückte: heute bricht es frei in vollem Strome der Schöpfung hervor. Ein Russe mußte uns Heutigen, mit der Unbekümmertheit des großen Barbaren aus dem Osten, von den Konventionen der Naturnachahmung befreien und den Traum Runges von der absoluten musikalischen Farbe verwirklichen: Kandinsky; ein anderer, Marc Chagall, den Mut zur grenzenlosen ungeheuerlichen Phantastik, zur Unvernunft und Märchenlogik orientalischer Träume uns geben. Was man so gemeinhin mit einem halb richtigen Wort Expressionismus nennt, hat mit diesem Reich der Farbe und Wunder so gut wie nichts gemein. Romantisch ist die höchstgesteigerte Poesie der Farbe, die überall an erster Stelle rangiert; romantisch der Wille zur Schrankenlosigkeit der Phantasie, zur Subjektivität des Erlebnisses; romantisch das Grundgefühl der Übersteigerung aller

Wahrnehmungen zum Poetiſchen, Märchenhaften und Zuſammenhangloſen. Man erzählt nicht literariſche Wunder, ſondern man malt traumhafte Farben und verkehrt die Geſetze des Räumlichen zu Hemmungsloſigkeiten und am Ende zu Abſtraktionen. Muche iſt ein Beiſpiel dafür, wie das Unendlichkeitsempfinden des Raums ſich in Farbenviſionen ausdrückt; Molzahn für die echt romantiſche Durchdringung des Mechaniſchen und Überdeutlichen mit der feierlichſten Unwirklichkeit farbiger Traumſpiele (womit man E. Th. A. Hoffmann vergleichen mag). Paul Klee bedeutet uns ſchlechthin den Weltenträumer und Schöpfer von Scheerbartſchen Dimenſionen auf kleinſten Blättchen. Marc hatte die Tierwelt, Campendonk das Leben ſimpelſter Menſchen, Bäume und Häuſer in Wunderfarben poetiſiert, und Maria Uhden war ihnen mit den lieblichſten Legenden aus dem Daſein von Zirkusleuten gefolgt, bis ein allzu früher Tod ſie (wie Marc) uns entriß. Und ſo folgen noch manche Erſcheinungen dieſem magiſch unentrinnbaren Zwange der Zeit: Paul Seehaus, leider auch geſtorben, Menſe, Göſch, Wollheim (mit einer unheimlichen Dämonie der Erfindung ähnlich Kubin). Daß ein ernſtes Ringen um Formprobleme von beinahe klaſſiziſtiſcher Strenge mit einer hellſichtigen Bewußtheit romantiſcher Empfindung ſich paaren kann, beweiſt endlich das merkwürdige und tief deutſche Phänomen Willy Baumeiſters. Sein lyriſches Sehnſuchtsgefühl hat ſich eigentlich von Anfang an, da er noch einigermaßen „korrekte" Figuren gebrauchte, bis zu der letzten Entwicklung des abſtrakten, ſtreng gegliederten, rein flächenmäßigen „Mauerbildes" unverwandt und gleichmäßig ausgeſprochen: ſogar eine Form des Bildes, die am meiſten Verwandtſchaft zeigt mit der „Skulptomalerei" Archipenkos und der „Bauplaſtik" Schlemmers, enthält als Weſen und bewegendes Geiſtige jenes romantiſche Gefühl von Fragmentariſchem, das ſich zur Vollendung ſehnt; vergleichbar der Sage von Adams Traum und der Androgyne, die ſich in der Schwindſchen Zeichnung ſo naiv unmittelbar ausdrückte. Allerdings: wer ohne Erkenntnis des langen Zwiſchenweges jenes Schwindſche Aquarell und ein Mauerbild Baumeiſters nebeneinander ſähe, könnte niemals auf den Gedanken eines tieferen Zuſammenhangs geraten. Es wird hier offenbar, daß nicht in der Materie und in der Zufallserſcheinung perſönlicher Formung das Weſen des Künſtleriſchen und ſeine Verwandtſchaften liegen, ſondern im Geiſtigen, das freilich allzumal auch nur mit Geiſt erkannt werden kann.

Aus Runges Dichtungen

Runges Dichtungen ſprechen für ſich ſelbſt, ſie widerlegen die Anſicht, daß er in der Poeſie ein Dilettant geweſen ſei. Wie alles, was von ihm ausgeht, ſind auch ſeine ſchriftlichen Äußerungen von einer zielſicheren Männlichkeit und einer Naivität der Anſchauung eingegeben, die ihn als Kind norddeutſcher Raſſe erkennen laſſen. Die gebundene Form iſt, zum mindeſten in der unſicheren Überlieferung durch Daniel, nicht immer frei von Schlacken. Aber immer ſteht eine intenſiv empfindende, eine ſtark berührte Dichterſeele hinter ihnen, ganz erfüllt von der gleichen ſinnlichen Phantaſie wie in ſeiner Malerei und Zeichnung. Er iſt ein in ſich vollkommener und feſter Charakter, unwandelbar in Tugenden und Schwächen: ſo ſtrömt auch das Erz ſeiner Dichtung aus einem Guſſe. Man wird nicht anſtehen, die Feſtigkeit ſeiner Form der weitſchweifigen Muſikalität von Tieck, bisweilen gar Novalis vorzuziehen. Denn hier iſt Romantik kein Deckmantel für unklare Allgemeinheiten, ſondern Gefühle ſind ausgedrückt, Aſſoziationen in ſicheren Worten gelöſt, Bildhaftes deutlich und ohne Umſchweife hingeſtellt.

Vollends gehören die Märchen zu den großartigſten Proſadichtungen in deutſcher Sprache, ihr plattdeutſcher Dialekt, ihr konkretes und humorvolles Weſen laſſen ſie über die Romantik hinaus als Vorläufer Klaus Groths und Fritz Reuters erſcheinen. Das Dämoniſche und Unergründliche im Charakter des deutſchen Märchens iſt mit der höchſten, der konzentrierteſten Ausdruckskraft der Sprache gebildet: das niederſächſiſche Volkstum hat ſelber hier durch den Mund Otto Runges gedichtet.

I

Spielt ich ſtill und ſorgenlos,
Freudevolle Stunden!
Auf der Mutter Erde Schoß:
Wie ſo bald verſchwunden,
Süße Freuden?
Nur beim Scheiden
Hab ich euren Wert empfunden.

Lag ſo ſtill für mich allein
Unter Schatten, dunkeln Büſchen,
Vor mir Waſſer, Wieſ' und Hain,
Hör im Rohr die Lüfte ziſchen,
Höre, wie der Vogel ſinget,
Daß der hohle Wald erklinget — —
Horch! Trompeten nun aus Weiten,
Näher holder Töne Gleiten —
Und die Abendſonne ſinkt. —
O nach dieſen, dieſen Tönen
Möcht ich immer ſatt mich ſehnen!

Krauſen ſich die leichten Wolken,
Hell vergoldet ihre Ränder,
Hinter ihnen ferne Länder. —
Ha, in dunkler Bäume Schatten,
Als die Sonne war geſunken,
Sah ich liebliche Geſtalten
Schimmern, ſchwinden in dem Wald! —
Und ich ſeh ſie nimmer wieder?
Nie die liebe ſchöne Seele,
Die aus dunkeln Augen blitzte,

Die Geſtalt, mit glühnden Schmerzen
Mir geſchrieben tief im Herzen? —
Nach dem Schimmer, nach den Tönen
Muß ich mich nun ewig ſehnen?

Liebesgeiſt, den ich empfinde,
Odem tief in innrer Seele!
Bei der Arbeit, was ich treibe,
Wo ich gehe, was ich denke,
Immer iſt es nur dies Liebe,
Das im Grund der Seele webet,
Wohin alles, alles ziehet.
Und in aller Weſen Reihe
Find ich dich nicht, liebe Seele?
Ging ich auch in ferne Länder,
Dieſes ſüße Bild zu ſchauen,
Das ſich mir in eigner Seele
Feſt und feſter hat erzeuget,
Nicht in fremden Menſchenkreiſen,
Nicht in aller Volkesmenge,
Nirgends wird es mir begegnen,
Wie nicht hier am klaren Bache,
Wo ich ſitz im ſtillen Tale?
Alle Hoffnung iſt verſchwunden:
Nach dem Schimmer, nach dem Glanze,
Nach den vollen, ſüßen, lieben Tönen
Muß ich mich nun ewig, ewig ſehnen?

2

Zur Begleitung der Tageszeiten. Fragment

Ev. Joh., Kap. 1

Erſt lag der Schnee noch weiß auf lichten Höhen,
Das Waſſer und der Tau noch ſtarr in Eis.
Nun fließt der Bach; in Fluß und klaren Seen
Erflimmerts hell bei warmem ſanftem Wehen,
Auch ſind die fernen Berge nicht mehr weiß.
Es iſt des Winters Zeit, die Nacht, vergangen,
Der Erde finſtrer Schoß hat nun den Tag empfangen.

In blauer Luft will ſchon der Vogel ſingen,
Und grün bedeckt ſich rings das weite Feld.
Aus Zweigen wollen Blatt und Blüte dringen:
Des Menſchen Herz, es möcht im Buſen ſpringen,
Er fühlet die Geburt der neuen Welt.
Sie kommt, die Zeit, da Blum' und Blüten ſprießen,
Die Farben überall, ihm unverſtändlich, grüßen.

Und blühen erſt die Bäum' an allen Zweigen,
Manch Blümlein freundlich aus der Erde ſieht,
Die Glöcklein duftend ihre Köpfchen beugen,
Sich Blumen bunt in Wald und Wieſe zeigen,
Bis uns die Roſe durch die Seele glüht:
Geſtillt iſt da des Herzens ſtumm Verlangen,
Wenn Farben duftend als auf ein: Es werde! prangen.

Die rote Roſe kommt hervorgeflogen.
Sie kündet nur der Blumen Königin
Und ſchmückt als Botin ihr den Ehrenbogen;
Die Herrlichſte kommt bald ihr nachgezogen
Mit ſtillem, ſanftem, unſchuldsvollem Sinn. —

Der Lilie Stengel ſtrebt hoch in die Lüfte,
Aus reinem weißem Kelch ergießend ſüße Düfte.

Und erſt entquillt der Erde nun das Leben.
Die Bäume ſchütteln ihr Geſchmeid herab,
Des Lichtes Rang der Lilie nur zu geben,
Sie ſoll in einzig ſüßem Glanze ſchweben,
Die Blüten ſinken willig in ihr Grab;
Und Blumen ſprechen duftend, wie mit Zungen:
Das Licht, das Licht iſt in die Blumenwelt gedrungen!

Und Segen tauet auf die Erde nieder.
Die Lilie ſenket ſchon ihr ſchönes Haupt.
Helljauchzend preiſen ſie der Vöglein Lieder,
Und auch die Roſe blüht noch röter wieder —
Und iſt die Erde jetzt des Lichts beraubt? —
Sie hat ein ſchönes Feuer ſich gezündet:
Die Farben haben duftend rings ein Lob verkündet!

Die rote Blume, ſchön vorangegangen,
Sie ſpiegelte ſich in dem klaren Tau,
Und wie die Vöglein in den Zweigen ſangen,
Der Lilie gedrängte Knoſpen ſprangen,
Sank perlend er hinab zur grünen Au.
Da haben wir der Lilie Schein geſehen;
Doch was die Hohe ſprach, wer konnt es ganz verſtehen?

Die Farben ſinds, die erſt das Wort geſprochen,
Was wohl der Lilie ſüßes Weſen war.
Und hat ein Dorn der Lilie Glanz erſtochen,
So hat die Roſe doch von ihr geſprochen,
Nun lebt das Licht in Farben offenbar. —
O hätten näher wir das Wort gehöret,
Das durch den Hochmut doch nicht ganz uns ward zerſtöret!

Der böſe Dorn war anfangs anzuſchauen
Ohn alle Farbe, licht und weiß wie Schnee.
Da wollt er ſtolz auf eigne Kräfte bauen,
Und fiel und fiel in nächtlich tiefes Grauen,
Verlor die weißen Blüten — Weh dir, weh!
Und wann die Blumen all zurückgekommen,
Bleibt er der Frucht, der herben ſchwarzen, unbenommen.

Wenn jetzt die Sonne heiß am Himmel ſtehet:
Es dampft die Flur im reichen Blumenduft;
Vom warmen Wind, der durch die Lüfte wehet,
Ein wogend Wallen über Felder gehet,
Zum Widerklange blauer Himmelsluft:
Es wehen Glöckchen blau von allen Hügeln;
Der Himmel will ſich in des Kornes Blume ſpiegeln uſw.

3

Die heiligen drei Könige

Es blüht eine ſchöne Blume
In einem weiten Land;
Die iſt ſo ſelig geſchaffen,
Und wenigen bekannt.
Ihr Duft erfüllet die Tale,
Ihr Glanz erleuchtet den Wald;
Und wenn ein Kranker ſie ſiehet,
Er geſundet alſobald.

Erglänzt am Morgen die Sonne,
Da wähnt ich, ich ſollte ſie ſehn.
Sie ſank in Abendwolken,
Ich ſehnte mich, mitzugehn.

Sanft war der Mond erſchienen,
In ſtillem Glanz der Raum,
Da klangen der Nachtigall Töne —
Doch alles war nur ein Traum.

Drei Könige kamen gezogen
Zu einem Heiligtum.
Der Stern ſtand über dem Hauſe,
Drin lag die ſüße Blum'. —
Wenn ſich zween Augen wenden
Gleichwie zwei Sternelein,
Ach! wünſch ich: Möcht im Herzen
Dies edle Blümelein ſein!

4

Aus Einleitungen zu einer Abhandlung über die Farben

1. Wenn es dir Ernſt iſt, etwas Rechtes zu tun oder hervorzubringen, das den Stempel der treueſten Rechtſchaffenheit und Gründlichkeit an ſich trägt, daß, wenn es daſteht, es das treue Abbild deines innerſten Zuſtandes ſei: ſo wird aller Notbehelf von Mitteln, alle Unkenntnis des Materials dir ſo zuwider ſein, wie die Lüge der Wahrheit; Worte, die du nicht verſtehſt, und womit du doch etwas ſagen willſt, was ſie nicht ſagen, läſſeſt du nicht allein beſſer ungeſagt, ſondern es iſt auch die größte Qual, es zu tun, wenn die Umſtände dich zwingen. —

Wenn du nun dieſe gründliche Averſion in dir trägſt, ſo wirſt du wohl bald merken, daß du den Kampf nie ganz beſtehen wirſt, — daß dieſes der Pfahl im Fleiſch iſt, der Kampf auf Leben und Tod, — daß, wenn du dich tapfer darin gebrauchſt, dich der alte Sieger, der Tod, zuletzt ſelbſt achten und dich in die klare Ruhe bringen wird, aus welcher dich gewiß der Klang der Poſaune erweckt.

So betrachte nun die bunte Welt um dich her, wo alle Geſtalten in dieſem Sinn dich wie Brüder begrüßen, wo dieſelbe Sehnſucht in allen Gegenſtänden

(den kleinſten wie den größten) um dich verborgen liegt, und ſuche, wie du den ewigen Urſprung findeſt, aus dem alle Verſchiedenheit gefloſſen iſt.

Richteſt du bloß auf die Farben der Gegenſtände um dich her den Blick, ſo wirſt du in der unendlichen Mannigfaltigkeit doch bald viele finden, welche ſich einander nähern, und indem du die Spur einer Farbe, die dich am meiſten anzieht, verfolgſt, wirſt du ſie ſehr verbreitet entdecken.

Wenn du zuerſt das Violette ſuchſt, wirſt du es bald in der zarten Helligkeit der Levkojen, bald in den dunkeln Schatten an den tiefen Veilchen entdecken, und der Sinn wird nicht wiſſen, welches er mehr liebt, denn bald leuchtet eine Farbe ſo ſchön in der Helligkeit, und bald zieht ſie dich in die ſtille Tiefe zu ſich. — Wenn ſo dich das Grün der Wieſen, die ſaftige Vegetation in dem tauigen Graſe und das zarte Weben eines jungen Buchenwaldes, wie die kriſtallene grüne Woge lockt: wann leuchtet es dir am ſchönſten entgegen, in der Helligkeit des Sonnenſcheins oder in der Stille des Schattens? — Wenn aus den Blüten, von dem zarteſten Rot bis in den gewaltigſten Brand, von dem anſpruchsloſen Blau bis in[1]

2. Die Farbe iſt eine ſo freundliche Erſcheinung, daß ich immer mit neuem Ergötzen ſehe, wie ſie ſich in allen ihren Tönen wie Geiſtern des Lichtes allem Körperlichen anſchmiegt und es durchdringet, um ihm das himmliſche Vaterland näher und näher an das Herz zu legen, ſo daß auch, je geiſtiger und durchſichtiger die Subſtanz des Körpers iſt, er tiefer und inniger mit der Farbe vereinigt und vom Lichte durchdrungen wird. Und ſo muß auch ich, wenn ich in dieſe Erſcheinung mich vertiefe, mich mit allen Beſtrebungen und Kräften willig der ſüßen Vernichtung des Lichtes hingeben, um im gewiſſen Glauben zuletzt die Glut der geiſtigen Gedanken zu empfangen.

Wenn ſich unter meinen Händen das Material verändert und verwandelt, und ich nun mit Genauigkeit, um mich zurechtzufinden, die Elemente desſelben durchforſcht habe, wird bald ſehnſüchtig das Auge erfreut werden von der Glut des Goldglanzes in Metallen und im ſchwelgenden Genuß an ſaftigen Früchten, oder angezogen von der herrlichen ſaftigen Kühle eines ſamtnen Gewandes, ſowie von der lebendigen Bewegung der Blumenfarben; — wenn aber die errötende Wange, der

[1] Bei dieſem Worte bricht der Aufſatz ab.

brennende Mund und die zarte Verfließung des weißen Halſes und Buſens in dem Blitz des Auges dich mit einemmal ergreift und durchleuchtet, wohinein möchteſt du dich lieber tauchen, als in die glühende Tiefe des Weins, daß die ſtillen Geiſter die Sprache in dieſer klingenden Tiefe fänden und du dann heimiſch in dieſem Himmel Auge, Mund, Wange und Buſen im ſüßen Geſpräch belauſchteſt im Hinterhalte des ſehnenden Herzens, dem das Leben und alle Himmel ſich nur tiefer und tiefer entſchließen, je mehr du dich ſehnſt?

Wie das ewige Licht im Anfange alle Kreatur und alle Farbe erzeugte, daß es ſich ſelbſt erſchauete in ſeiner innerſten Herrlichkeit — ſo auch wirket die innigſte Sehnſucht des Gemütes, daß es alle Kreatur in Liebe durchdringe, damit ſie in ihrer tiefſten Erkenntnis dem eigenſten Sein, das über alle Erkenntnis hinaus in uns liegt, ſich zum würdigen Opfer bringe.

Wenn du aber, mein Herz und Sinn, eins biſt in dem Geiſt, — was will wohl die ruhige Seele, die aber von allem Entzücken des Daſeins wogt, glühet und funkelt wie die ſinkende Sonne, die nun mit Erd und Himmel in Nacht verſinkt, — was willſt du, Seele, als verſtummen, wie alle Himmel ſtumm waren, ehe das Wort von Anfang geſprochen war —?

. . . Wie ſollte ich nicht in Begeiſterung geraten über die herrliche Erſcheinung, die vor mir liegt und worin Erde und Himmel ſich erſchloſſen hat? — Es iſt aber, wenn man eine Sache deutlich ſehen will, das notwendigſte, daß man ſich zähmt und nicht gleich auf einmal die Enden zuſammenfaßt; ſonſt kommen wir gleich von vornherein in das Chaos zurück, aus welchem uns der Verſtand und die Zeit retten, und dadurch zu noch größerer Herrlichkeit der Anſchauung führen wollen. —

5

Das Glück der Farbe

So wie die Farben ohne Ende in die Tiefe reichen, ſo ſind ſie auch unendlich im Licht, und das Blitzen und Wogen des Lichtes und der Farbe in der Anweſenheit und Abweſenheit des Lichtes iſt wie die größte Gemütsbewegung der funkelnden Sterne, wie der Odem des lebendigen Geiſtes, in dem die Welt woget, leuchtet und

verſchwindet. — Ich glaube, die Farbe wächſt, wie wir in unſerm Gemüt wachſen. Das Licht, wenn es in die durchſichtige Farbe fällt, entflammt und vernichtet es dieſelbe in ſich; würde nun, wie das Licht ſich abwendet, die Farbe am Himmel in der Finſternis rein verbleiben, ſo würde ſie beim wiederkehrenden Morgen in eine unendlich tiefere Glut entflammt werden müſſen. Wer ſich in der Abweſenheit des einkehrenden Geiſtes ganz rein erhielte, in dem müßte ſich Gott verklären. Dieſe Blüte aber der Erleuchtung hat die Welt empfangen, und „wer beharret bis ans Ende, der wird ſelig". — Mir erſcheint bisweilen die Farbe wie eine Linie, die vom höchſten Licht bis in die unendliche Tiefe reicht. Sehen wir nur die Farbe an, ſo erblicken wir die lebendige Schöpfung; ſtänden wir in der Tiefe, ſo erblickten wir das Licht; ſtänden wir im Lichte, ſo erblickten wir die Tiefe des Raumes, in dem die geſchaffene Welt iſt. Kehrſt du der Sonne den Rücken und ſiehſt das Weiße für das Licht an, und blickſt du von da zur Sonne, ſo biſt du im Schwarzen gefangen, und wer iſt ſo frei, daß er ſich mit der Kreatur nicht ſehnte zu der Offenbarung der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes? —

6

Fußreiſe in Seeland

oder:

Erzählung aller kleinen und großen Vorfälle auf einer Wanderung durch das nördliche Seeland im Pfingſten 1800, geſammelt und herausgegeben, auch mit intereſſanten Bildern verziert, durch C. C. A. Böhndel und P. O. Runge

(An ſeine Schweſter Chriſtine)

Kopenhagen, den 7. Juni 1800

Den 31. Mai 1800 um 11½ Uhr gingen wir vom Hauſe, an den Beinen geſtiefelt, jeder mit einem trockenen Hemde und Paar Strümpfen in Vorrat verſehen. Sowie wir nur die Naſe zum Tor hinausſteckten, wurden wir eine Armee anſichtig. Ich weiß nicht, ob andre hier nicht gleich die Flucht ergriffen hätten, wir aber kehrten uns an nichts und betrachteten mit Vergnügen, wie ſie ihre furchtbaren Manöver machten. Einige lagen im Graben und ſchliefen, die ſollten nach unſerer Einſicht wohl die Toten und Verwundeten vorſtellen. Die Vorpoſten, ſobald ſie

uns erblickten, ſtießen zum Hauptkorps, wir hörten trommeln und pfeifen, und einige Regimenter mehr wurden auf uns zu beordert. Da ſuchten wir denn unſre Force im Abzuge zu beweiſen, und nahmen bald wahr, wie die ſalzigen Fluten des Baltiſchen Meeres die Küſte mit Schlamm bedeckten, welcher nach Homer herbe Gerüche verbreitet. Die See war weithinaus mit Schiffen bedeckt, und Kopenhagen nahm ſich von dieſer Seite ſehr gut aus.

Jetzo nahte ſich uns ein Flüchtling, den wir ſeinem Äußern nach bald für einen Hund erkannten und ihn in unſern Schutz nahmen. Die Kalkbrennerei verbreitete Steinkohlengeruch und Schwefeldämpfe. Jupiter zog noch entſetzliche Falten auf die gewaltige Stirn. In Gammel Vartou goſſen wir dem Scheidewaſſer unſeres Magens etwas Bier zur Verarbeitung auf, und gaben dem Allard einen Biſſen Brot, den er mit vieler Dankbarkeit anzunehmen ſchien, heimlich aber in ſeiner ſchwarzen Seele (es war ein ſchwarzer Fixköter) ganz andere Gedanken hegte. Wir ſpien demſelben hierauf ins Angeſicht, um ihn an uns zu binden, weil ein Hund gerade die entgegengeſetzte Behandlung wie ein Menſch in dieſem Falle goutiert. Bei einem Jagdhauſe, wo die Außenpoſten mit einigen ſeinesgleichen beſetzt waren, ſollte unſer Hund als Spion gebiſſen werden; wir retteten ihn aber von einem ſchmählichen Tode, und er wedelte mit dem Schwanze.

Nunmehr erreichten wir Conſtantia. Welch ein Rebenſaft hier wachſen ſoll, iſt weit und breit bekannt; es iſt das Göttergetränk, womit Odyſſeus den Polyphemos berauſchte, und als der wilde Zyklop nun ſchnarchend den Boden bedeckte, ſo verſengte ihm der Held mit einem brennenden Olivenknüttel ſein Auge, daß das Ungeheuer mit grauſender Gewalt die Felſenhöhle durchtobte. Doch konnten wir keine Spuren dieſes Gewächſes entdecken, und müſſen glauben, daß die ganze Geſchichte in die fabelhaften Zeiten fällt. Hier iſt übrigens gleich der Garten von Charlottenlund mit ausnehmend lieblichem Gehölz, und die ſchönen Gegenden Seelands nehmen hier ihren Anfang. Einige Schiffe ſegeln mit unſern Schritten in die Wette; und Pluvius läßt ſeinen vollen Segen auf uns niederfließen, welcher jedoch das Grün des Graſes und der Bäume belebte. Die Sonne ſchien matt zwiſchen den dicken Wolken auf das Meer hin und brachte die ſchönſte Wirkung hervor, die jemals ein Maler kann feſtgezaubert haben. Eine Viertelmeile weiter trafen wir in Skovshoved ein:

Es verſorgt Kopenhagen mit Fiſch,
Und ladet ſeine jungen Herren zu Tiſch;
Doch nach Punſch
Vergeh ihnen der Wunſch,
Denn der iſt äußerſt ſchlecht;
Aber Spickgans eben recht.
Auch kann euch in ſeinem Garten
Der Wirt mit Tee aufwarten;
Und blickt man höher vom Haus,
Nimmt Hveen gewaltig ſich aus. —
Meer entlang
Tönt ſo unſer Geſang.

Mit einem Male war der Hund weg; wir riefen, wir ſchalten und wir pfiffen, aber alles vergebens: dieſe Undankbarkeit ſchlug unſeren weichen Herzen eine tiefe Wunde. Solches geſchah zu Hvidöre. Hier iſt Schimmelmanns Garten (des däniſchen Staatsminiſters. Leſern, ſo die Geſchichte dieſer Familie nicht kennen, werde noch einige Bände zu dieſem Werke nachliefern und bitte, inſonderheit, da noch verſchiedene Lebensbeſchreibungen anzuziehen vorkommen dürften, die geneigten, bis dahin ſich zu gedulden). Wir waren nicht hinein, ſahen es alles nur von außen, es iſt aber gewiß recht ſchön. Am Wege floß für müde Wanderer die „Emilienquelle", aufgefangen und geleitet in Marmor, mit einer Schöpfkelle, die etwas ins Ungeheure ſpielte, auch nebenher der Wanne der Danaïden nicht gar unähnlich war. Die Quelle ſtrömte aus einem Auge, das in den Stein gehauen war; rührend war es anzuſehen, wie die Nymphe des Quells ſo kräftig um Emilien weinte[1]. — Auch ſahen wir im Vorbeigehen noch im Garten

— eine ungeheure Brücke
Von Holz.

Bellevue grenzt hier an, und ſchon der Name ſpricht die Eigenſchaft aus. Es wird von Kopenhagen aus heftig beſucht, beſonders mit, weil hier der Eingang vom Tiergarten iſt.

[1] Wie alle Tränen getrocknet werden, ſo hatte auch dieſes Auge zu weinen verlernt, als ich in dieſem Sommer noch einmal da war.

Klampenborg. Hier fanden wir die rundblättrige Pappel; auch einige Flores Danici, wovon vielleicht einige Zeichnungen liefere. Wo nicht, muß ich die Leſer auf die „Flora Danica" verweiſen, herausgegeben von Profeſſor Wahl in Kopenhagen, wo ſie ſie alle ſehen können. Das Werk, will man es illuminiert haben, muß einige Jahre vorher beſtellt werden; es ſind 21 Bände heraus, jeder koſtet 8 Reichstaler däniſch Kurant, und meine Kommiſſion iſt 3 Prozent, ich empfehle mich dazu einem geehrten Publikum. — Torbek iſt auch ſehr hübſch, aber noch hübſcher Annebierg. Hier erhebt ſich der Weg etwas hoch am Ufer. Sehr guter Ackerboden, und man düngt mit Seetang. Es endigt ſich hier der Tiergarten.

Wir betrachteten, wie die Sonne, die kurz vorher, und rund um ſich her auch noch, von dicken Regenwolken überzogen war, ſich mitten über dem Meer eine etwas dünnere Stelle wie ein Loch hineingeſchienen hatte. Sie warf ein weißglänzendes Licht auf die Küſte der Inſel Hveen, ferner ein etwas bläſſeres auf die ſchwediſche Küſte; einige weiße Segel wurden hell beleuchtet. Die ganze Natur ſchien den einen Punkt wie in Triumph hervorzuheben; alles trat in einen ſchwärzlichen Wolkenſchatten zurück, und nur dieſes einzelne war wie durch Vorſatz unbeſchreiblich ſchön und ſtark erhellt. Wir begriffen jetzt, wie Heß die unvergleichliche Beleuchtung ſeiner Schweizergegenden gefunden und der Natur äußerſt treu geblieben; ſie ahmte hier dieſes reizende Licht ſehr genau nach. — Die Eremitage ſahen wir etwas landeinwärts auf einer Anhöhe liegen. Der Weg ſchlägt ſich etwas vom Ufer ab und geht durch Bäume und zwiſchen Gärten hin. Bei Scottsborg hebt ſich das Ufer höher, und man kommt durch das Dorf wieder unten an den Strand. Die Rückſicht nach dem Ausgange des Dorfes iſt äußerſt maleriſch: Man hat im Vorgrunde eine kleine Fiſcherhütte mit Gerät und große Steine, hinter dieſen Scottsborg, wo die hohen Bäume bald die Häuſer verſtecken, bald zur Hälfte von ihnen bedeckt werden; hinter dem Dorf das hohe Ufer, links das Meer, und noch die Türme von Kopenhagen. Unzählige Schiffe; und wir hatten noch die Freude einer ſchönen Beleuchtung. Weiterhin bei Aggerhvil ſahen wir wieder ein Licht entſtehen, das in einem Gemälde äußerſt wunderbar und unnatürlich ſcheinend geſtanden hätte: Die See war im Vorgrunde grün und violett; Hveen ganz in Schatten; hinter Hveen ſchnitt ſich das Licht mit einem Male ſcharf ab; der Schatten ſchien dunkler als der Vorgrund; Schweden, welches fünf Meilen entfernt, erſchien in einem ſo

hellen Licht, daß man beinahe die Häuſer unterſchied; ein ſegelndes Schiff gewann den allerhöchſten Lichtpunkt, und dieſer Anblick verſetzte uns in eine wahre Entzückung.

7

Von dem Machandelboom

Dat is nu all lang' heer, wol twe duſend Johr, do wöör dar een ryk Mann, de hadd' ene ſchöne frame Fru, un ſe hadden ſik beyde ſehr leef, hadden awerſt kene Kinner, ſe wünſchden ſik awerſt ſehr welke, un de Fru beed'd ſo veel dorüm Dag un Nacht, man ſe kregen keen' un kregen keen'. Vör erem Huſe wöör een Hof, dorup ſtünn' een Machandelboom, ünner dem ſtünn' de Fru eens im Winter, un ſchelld' ſik enen Appel, un as ſe ſik den Appel ſo ſchelld', ſo sneet ſe ſik in'n Finger, un dat Blood feel in den Snee; — ach! ſäd' de Fru, un ſüft'd ſo recht hoog up, un ſeeg dat Blood vör ſik an, un wöör ſo recht wehmödig: hadd' ik doch en Kind ſo rood as Blood un ſo witt as Snee! — un as ſe dat ſäd', ſo wurr' ehr ſo recht frölich to Mode, ehr wöör recht, as ſchull dat wat warden. Do güng' ſe to dem Huſe, un 't güng' een Maand hen, de Snee vörgüng'; un twe Maand, do wöör dat gröön; un dre Maand, do kömen de Blömer uut der Eerd'; un veer Maand, do drüngen ſik alle Bömer in dat Holt un de grönen Twyge wören all' in eenanner wuſſen, door ſüngen de Vägelkens, dat dat ganße Holt ſchalld' un de Blöiten felen von den Bömern; do wöör de foſte Maand wech un ſe ſtünn' ünner dem Machandelboom, de röök ſo ſchön, do ſprüng' ehr dat Hart vör Freuden un ſe füll up ere Knee und kunn' ſik nich laten; un as de ſoſte Maand vörby wöör, do wurren de Früchte dick un ſtaark, do wurr' ſe ganß ſtill; un de ſöwde Maand, do greep ſe na den Machandelbeeren un eet ſe ſo nyd'ſch, do wurr' ſe trurig un krank; do güng' de achte Maand hen, un ſe reep eren Mann, un weend' un ſäd': wenn ik ſtaarw', ſo begraaf my ünner den Machandelboom! Do wurr' ſe ganß getroſt un freude ſik, bet de neegte Maand vörby wöör, do kreeg ſe een Kind ſo witt as Snee un ſo rood as Blood, un as ſe dat ſeeg, ſo freude ſe ſik ſo, dat ſe ſtürw'.

Do begroof ehr Mann ſe ünner den Machandelboom un he füng' an to wenen ſo ſehr; ene Tyd lang, do wurr' dat wat ſachter, un do he noch wat weend' hadd', do hüll' he up, un noch een' Tyd, do nöhm he ſik wedder ene Fru.

Mit der tweden Fru kreeg he ene Dochter, dat Kind awerſt von der eerſten Fru wöör een lüttje Sähn un wöör ſo rood as Blood un ſo witt as Snee. Wenn de Fru ere Dochter ſo anſeeg, ſo hadd' ſe ſe ſo leef, awerſt denn ſeeg ſe den lüttjen Jung' an, un dat güng' ehr ſo dorch't Hart, un ehr düchd', as ſtünn' he ehr allerwegen im Weg', un dachd' denn man jümmer, wo ſe ehr Dochter all dat Vörmägent towenden wull, un de Böſe gaf ehr dat in, dat ſe dem lüttjen Jung' ganß gramm wurr', un ſtödd' em herüm von een Eck' in de anner', un buffd' em hier un knuffd' em door, ſo dat dat aarme Kind jümmer in Angſt wöör; wenn he denn uut de School köhm, ſo hadd' he kene ruhige Städ'.

Eens wöör de Fru up de Kamer gaan, do köhm de lüttje Dochter ook herup un ſäd': Moder, gif my enen Appel! Ja, myn Kind, ſäd' de Fru un gaf ehr enen ſchönen Appel uut der Kiſt', de Kiſt' awerſt hadd' enen groten ſworen Deckel mit een groot ſchaarp yſern Slott. Moder, ſäd' de lüttje Dochter, ſchall Broder nich ook enen hebben? Dat vördröot de Fru, doch ſäd' ſe: ja, wenn he uut de School kummt; un as ſe uut dat Fenſter wohr wurr', dat he köhm, ſo wöör dat recht, as wenn de Böſe äwer ehr köhm, un ſe grappſt to, un nöhm' erer Dochter den Appel wedder wech, un ſäd': du ſchalſt nich ehr enen hebben as Broder. Do ſmeet ſe den Appel in de Kiſt' un maakd' de Kiſt' to, do köhm de lüttje Jung' in de Döhr, do gaf ehr de Böſe in, dat ſe fründlich to em ſäd': myn Sähn, wullt du enen Appel hebben? un ſeeg em ſo haſtig an. Moder, ſäd' de lüttje Jung', wat ſühſt du gräſig uut! ja, gif my enen Appel. Do wöör ehr, as ſchull ſe em toreden: kumm mit my, ſäd' ſe un maakd' den Deckel up, hahl' dy enen Appel heruut; un as ſik de lüttje Jung henin bückd', ſo reet ehr de Böſe: — bratſch! — ſlöög ſe den Deckel to, dat de Kopp af flöög un ünner de roden Appel füll. Do äwerleep ehr dat in de Angſt un dachd': Kunn' ik dat von my bringen! Do güng' ſe bawen na ere Stuw' na erem Draag'kaſten un hahl' uut de bäwelſte Schuuflad' enen witten Dook, un ſett't den Kopp wedder up den Hals un bünd' den Halsdook ſo üm, dat 'n niks ſehn kunn' un ſett't em vör de Döhr up enen Stohl un gaf em den Appel in de Hand.

Do köhm doorna Marleenken to erer Moder in de Kääk, de ſtünn' by dem Führ un hadd' enen Putt mit heet Water vör ſik, den röhrd' ſe jümmer üm. Moder, ſäd' Marleenken, Broder ſitt vör de Döhr un ſüht ganß witt uut un hett enen Appel in de Hand, ik hebb' em beden, he ſchull my den Appel gewen, awerſt

he antwöörd' my nich, do wurr' my ganß grolich. Gah nochmaal hen, säd' de Moder, un wenn he dy nich antworden will, so gif em eens an de Oren. Do güng' Marleenken hen un säd': Broder, gif my den Appel; awerſt he ſweeg ſtill, do gaf ſe em eens up de Oren, do feel de Kopp herünn', doräwer vörſchrock ſe ſik, un füng' an to wenen un to roren un lööp to erer Moder un säd': ach, Moder, ik hebb' mynem Broder den Kopp afſlagen, un weend' un weend' un wull ſik nich tofreden gewen. Marleenken, säd' de Moder, wat heſt du dahn! awerſt ſwyg man ſtill, dat et keen Menſch maarkt, dat is nu doch nich to ännern; wy willen em in Suhr kaken. Do nöhm' de Moder den lüttjen Jung' un hackd' em in Stücken, ded' de in den Putt un kaakd' em in Suhr; Marleenken awerſt ſtünn' daarby un weend' un weend' un de Tranen füllen all' in den Putt un ſe bruukd'en goor keen Solt.

Do köhm de Vader to Huus un ſett't ſik to Diſch un säd': wo is denn myn Sähn? Do droog de Moder ene grote grote Schöttel up mit Swartſuhr un Marleenken weend' un kunn' ſich nich hollen. Do säd' de Vader wedder: wo is denn myn Sähn? Ach, säd' de Moder, he is äwer Land gaan, na Mütten erer Grootöhm, he wull door wat blywen. Wat dait he denn door? un heft my nich maal Adjüüs ſechd? O he wull geern hen un bed' my, of he door wol ſos Wäken blywen kunn', he is jo woll door uphawen. Ach! säd' de Mann, my is ſo recht trurig, dat is doch nich recht, he hadd' my doch Adjüüs ſeggen ſchullt. Mit des füng' he an to äten un säd': Marleenken, wat weenſt du? Broder wart wol wedder kamen. Ach Fru, säd' he do, wat ſmeckt my dat Aeten ſchöön? gif my mehr! un je mehr he eet, je mehr wull he hebben un säd': geeft my mehr, gy ſchöhlt niks door af hebben, dat is as wenn dat all myn wör'! un he eet un eet, un de Knakens ſmeet he all' ünner den Diſch, bet he allens up hadd'. Marleenken awerſt güng' hen na ere Commod' un nöhm uut de ünnerſte Schuuf eren beſten ſyden Dook un hahl' all de Beenkens un Knakens ünner dem Diſch heruut un bünd' ſe in den ſyden Dook un droog ſe vör de Döhr un weend' ere blödigen Tranen; door läd' ſe ſe ünner den Machandelboom in dat gröne Gras, un as ſe ſe door henlechd hadd', ſo was ehr mit eenmal ſo recht licht un weend' nich mehr, do füng' de Machandelboom an ſik to bewegen un de Twyge deden ſik jümmer ſo recht von eenanner un denn wedder tohoop, ſo recht as wenn ſik ener ſo recht freut un mit de Händ' ſo dait. Mit des ſo güng' dar ſo 'n Newel von dem Boom un recht in dem Newel

dar brennd' dat as Führ un unt dem Führ dar flöög ſo 'n ſchönen Vagel herunt, de ſüng' ſo herrlich un flöög hoog in de Luft, un as he wech wöör, do wöör de Machandelboom as he vörhen weſt wöör un de Dook mit de Knakens wöör wech. Marleenken awerſt wöör ſo recht licht un vörgnöögt, recht as wenn de Broder noch leewd', do güng' ſe wedder ganß luſtig in dat Huus by Diſch un eet.

De Vagel awerſt flöög wech un ſett't ſik up enen Goldſmidt ſyn Huus un ſüng' an to ſingen:

„Mein' Mutter der mich ſchlacht',
Mein Vater der mich aß,
Mein' Schweſter der Marlenichen
Sucht' alle meine Benichen,
Bind't ſie in ein ſeiden Tuch,
Legt's unter den Machandelbaum.
Kywitt, kywitt! wat vör'n ſchöön' Vagel bün ik!"

De Goldſmidt ſeet in ſyn' Waarkſtöd' un maakd' ene gollne Kede, do höörd' he den Vagel, de up ſyn Dack ſeet un ſüng', un dat dünkd' em ſo ſchöön, do ſtünn' he up un as he äwer den Süll güng', da vörlöör' he enen Tüffel, he güng' awer ſo recht midden up de Strat' hen, enen Tüffel un een' Sock' an, ſyn Schortfell hadd' he vör un in de een' Hand hadd' he de golln' Kede un in de anner' de Tang' un de Sünn' ſchynd' ſo hell up de Strat', door güng' he recht ſo ſtaan und ſeeg den Vagel an: Vagel, ſecht he do, wo ſchöön kannſt du ſingen! ſing' my dat Stück nochmaal. Ne, ſecht de Vagel, twemaal ſing' ik nich umſünſt, gif my de goll'n Kede, ſo will ik dy 't nochmaal ſingen. Door, ſecht de Goldſmidt, heſt du de goll'n Kede, nu ſing' my dat nochmaal. Do köhm de Vagel un nöhm de goll'n Kede ſo in de rechte Poot' un güng' vör den Goldſmidt ſitten un ſüng':

„Mein' Mutter der mich ſchlacht' uſw."

Do flöög de Vagel wech na enem Schooſter un ſett't ſik up den ſyn Dack un ſüng':

„Mein' Mutter der mich ſchlacht' uſw."

De Schooſter höörd' dat un leep vör ſyn Döhr in Hemdsaarmels un ſeeg na ſyn Dack un muſſd' de Hand vör de Ogen hollen, dat de Sünn' em nich blend't: Vagel, ſecht he, wat kannſt du ſchöön ſingen! Do rööp he in ſyn Döhr henin: Fru, kumm mal herunt, dar is een Vagel, ſüh mal den Vagel, de kann maal

ſchöön ſingen! do rööp he ſyn Dochter un Kinner un Geſellen, Jung' un Maagd, un ſe kömen all' up de Strat' un ſegen den Vagel an, wo ſchöön he wöör, un he hadd' ſo recht rode un gröne Feddern un üm den Hals wöör dat as luter Gold un de Ogen blünken em im Kopp as Steern'. Vagel, ſäd' de Schooſter, nu ſing' my dat Stück nochmaal. Ne, ſecht de Vagel, twemaal ſing' ik nich umſünſt, du muſt my wat ſchenken. Fru, ſäd' de Mann, gah na dem Bähn, up dem bäwelſten Boord door ſtaan een Poor rode Schö, de bring' herünn'; do güng' de Fru hen un hahl' de Schö. Door, Vagel, ſäd' de Mann, nu ſing' my dat Stück noch-maal. Do köhm de Vagel un nöhm de Schö in de linke Klau' un flöög wedder up dat Dack un ſüng':

„Mein' Mutter der mich ſchlacht' uſw."

un as he uutſungen hadd', ſo flöög he wech, de Kede hadd' he in de rechte un de Schö' in de linke Klau' un he flöög wyt wech na ene Mähl' und de Mähl' güng' klippe klappe, klippe klappe, klippe klappe, un in de Mähl' door ſeeten twintig Mählenburßen, de hauden enen Steen un hackden hick hack, hick hack, hick hack, un de Mähl' güng' klippe klappe, klippe klappe, klippe klappe Do güng' de Vagel up enen Lindenboom ſitten, de vör de Mähl' ſtünn' un ſüng:

„Mein' Mutter der mich ſchlacht',

do höörd' een up:

Mein Vater der mich aß,

do höörden noch twe up un höörden dat:

Mein' Schweſter der Marlenichen

do höörden wedder veer up:

Sucht' alle meine Benichen,
Bind't ſie in ein ſeiden Tuch,

nu hackden noch man acht:

Legt's unter

nu noch man ſyw',

den Machandelbaum.

nu noch man een:

Kywitt, kywitt! wat vör'n ſchöön' Vagel bün ik!"

do hüll' de lezte ook up un hadd' dat lezte noch höörd'. Vagel, ſecht he, wat ſingſt du ſchöön! laat' my dat ook hören, ſing' my dat nochmaal. Ne, ſecht de Vagel, twemaal ſing' ik nich umſünſt, gif my den Mählenſteen, ſo will ik dat nochmaal ſingen. Ja, ſecht he, wenn he my alleen tohöörd', ſo ſchullſt du em hebben; ja, ſäden de annern, wenn he nochmaal ſingt, ſo ſchall he em hebben. Do köhm de Vagel herünn' un de Möllers faat'n all' twintig mit Böhm' an, un böhrden den Steen up, hu uh uhp, hu uh uhp, hu uh uhp! do ſtöök de Vagel den Hals döör dat Lock und nöhm em üm as enen Kragen un flöög weeder up den Boom un ſüng':

„Mein' Mutter der mich ſchlacht' uſw."

un as he dat uutſungen hadd', do deed' he de Flünk' von eenanner un hadd' in de rechte Klau' de Kede un in de linke de Schö un üm den Hals den Mählenſteen un floog wyt wech na ſynes Vaders Huſe.

In de Stuw' ſeet de Vader, de Moder un Marleenken by Diſch un de Vader ſäd': ach wat waart my licht, my is recht ſo good to Mode! Ne, ſäd' de Moder, my is recht ſo angſt, ſo recht as wenn een ſwoor Gewitter kummt. Marleenken awerſt ſeet un weend' un weend', do köhm de Vagel anflegen, un as he ſik up dat Dack ſett't: ach, ſäd' de Vader, my is ſo recht freudig un de Sünn' ſchynt buten ſo ſchöön, my is recht, as ſchull ik enen olen Bekannten wedderſeh'n. Ne, ſäd' de Fru, my is ſo angſt, de Täne klappern my un dat is my as Führ in den Adern; un ſe reet ſik ehr Lyfken up un ſo mehr, awer Marleenken ſeet in een Eck' un weend' un hadd' eren Platen vör de Ogen un weend' den Platen ganß meßnatt. Do ſett't ſik de Vagel up den Machandelboom un ſüng':

„Mein' Mutter der mich ſchlacht',

do hüll de Moder de Oren to un kneep de Ogen to un wull nich ſeh'n un hören, awer dat bruuſ'de ehr in de Oren as de allerſtaarkſte Storm un de Ogen brennden ehr un zackden as Blitz':

Mein Vater der mich aß,

ach Moder, ſecht de Mann, door is een ſchöön Vagel, de ſingt ſo herrlich, de Sünn' ſchynt ſo waarm, un dat rückt as luter Zinnemamen:

Mein' Schweſter der Marlenichen

do läd' Marleenken den Kopp up de Knee un weend' in eens wech, de Mann awerſt ſäd': ik ga henuut, ik mutt den Vagel dicht by ſeh'n. Ach, gah nich, ſäd' de Fru,

my is as beewd' dat ganße Huus un ſtünn' in Flammen. Awerſt de Mann güng' henuut un ſeeg den Vagel an:

Sucht' alle meine Benichen,
Bind't ſie in ein ſeiden Tuch,
Legt's unter den Machandelbaum.
Kywitt, kywitt! wat vör'n ſchöön Vagel bün ik!"

Mit des leet de Vagel de gollne Kede fallen, un ſe feel dem Mann jüſt üm 'n Hals, ſo recht hier herüm, dat ſe recht ſo ſchöön paſſd', do güng' he herin un ſäd': ſüh, wat is dat vör'n ſchöön Vagel, heft my ſo 'ne ſchöne gollne Kede ſchenkd, un ſüht ſo ſchöön uut. De Fru awerſt wöör ſo angſt un füll lang's in de Stuw' hen, un de Mütz' füll ehr von dem Kopp, do ſüng' de Vagel wedder:

„Mein' Mutter der mich ſchlacht',

ach! dat ik duſend Föder ünner de Eerd' wöör', dat ik dat nich hören ſchull!

Mein Vater der mich aß,

do füll de Fru vör dood nedder.

Mein' Schweſter der Marlenichen

ach! ſäd' Marleenken, ik will ook henuut gahn un ſeh'n, of de Vagel my wat ſchenkt! do güng' ſe henuut:

Sucht' alle meine Benichen,
Bind't ſie in ein ſeiden Tuch,

do ſmeet he ehr de Schö herünn'.

Legt's unter den Machandelbaum.
Kywitt, kywitt! wat vör'n ſchöön Vagel bün ik!"

Do wöör ehr ſo licht un frölich, do truck ſe de neën roden Schö an un danßd' un ſprüng' herin: ach, ſäd' ſe, ik wöör ſo trurig, as ik henuut güng', un nu is my ſo licht, dat is maal een herrlichen Vagel, hett my een Poor rode Schö ſchenkd! Ne, ſäd' de Fru un ſprüng' up un de Hoor' ſtünnen ehr to Baarg' as Führsflammen, my is as ſchull de Welt ünnergahn, ik will ook henuut, of my lichter warden ſchull, un as ſe uut de Döhr köhm — bratſch! — ſmeet ehr de Vagel den Mählenſteen up den Kopp, dat ſe ganß tomatſcht wurr'. De Vader un Marleenken höörden dat un güngen henuut, do güng' een Damp un Flamm' un Führ up von der

Städ', un as dat vörby wöör, do ſtünn' de lüttje Broder door, un he nöhm ſynen Vader un Marleenken by der Hand, un wören all' dre ſo recht vörgnöögt un güngen in dat Huus by Diſch un eeten.

8

Von dem Fiſcher un ſyner Fru

Dar wöör maal eens een Fiſcher un ſyne Fru, de waanden toſamen in'n Pißputt, dicht an der See, un de Fiſcher güng' alle Dage hen un angeld' — un he angeld' un angeld'!

So ſeet he ook eens by de Angel, un ſeeg jümmer in dat blanke Water henin — un he ſeet, un ſeet!

Do güng' de Angel to Grund', deep ünner, un as he ſe heruphaald', ſo haald' he enen groten Butt heruut — do ſäd' de Butt to em: hör' maal, Fiſcher, ik bidd' dy, laat my lewen, ik bün keen rechten Butt, ik bün'n verwünſchten Prins; wat helpt dy dat, dat du my doot maakſt? ik würr' dy doch nich recht ſmecken, ſett my wedder in dat Water, un laat my ſwemmen. — Nu, ſäd' de Mann, du bruukſt nich ſo veel Wöörd' to maken, eenen Butt de ſpreken kann, hadd' ik doch wol ſwemmen laten. Mit des ſett't he em wedder in dat blanke Water, do güng' de Butt to Grund', un leet enen langen Strypen Bloot achter ſik. Do ſtünn' de Fiſcher up, un güng' na ſyne Fru in'n Pißputt.

Mann, ſäd' de Fru, heſt du hüüt niks fungen? Ne, ſäd' de Mann, ik füng' enen Butt, de ſäd', he wöör een verwünſchten Prins, do hebb ik em wedder ſwemmen laten. — Heſt du dy denn niks wünſchd? ſäd' de Fru. Ne, ſäd' de Mann, wat ſchull ik my wünſchen? — Ach! ſäd' de Fru, dat is doch ämel, hyr man jümmer in'n Pißputt to waanen, dat ſtinkt un is ſo eeklig, du haddſt uns doch ene lüttje Hütt wünſchen kunnt, ga noch hen un roop em, ſegg em, wy wählt 'ne lüttje Hütt hebben, he dait dat gewiß. Ach, ſäd' de Mann, wat ſchull ik door noch hengaan? — I, ſäd' de Fru, du haddſt em doch fungen, un heſt em wedder ſwemmen laten, he dait dat gewiß, ga glyk hen! — De Mann wull noch nich recht, wull awerſt ſyn Fru ook nich to weddern ſyn, un güng' hen na der See.

As he door köhm, wöör de See ganß gröön un geel, un goor nich meer ſo blank; ſo güng' he ſtaan un ſäd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Do köhm de Butt anſwemmen, un ſäd': Na, wat will ſe denn? — Ach, ſäd' de Mann, ik hebb dy doch fungen hatt, nu ſäd' myn Fru, ik hadd' my doch wat wünſchen ſchullt — ſe mag nich meer in'n Pißputt wanen, ſe wull geern 'ne Hütt. — Ga man hen, ſäd' de Butt, ſe hett ſe all.

Do güng' de Mann hen, un ſyne Fru ſeet nich meer in'n Pißputt, dar ſtünn' awerſt ene lüttje Hütt, un ſyne Fru ſeet vör de Döhr up ene Bänk, do nöhm ſyne Fru em by de Hand, un ſäd' to em: Kumm man herin, ſüh! nu is dat doch veel beter! — Do güngen ſe henin, un in de Hütt was een lüttjen Vörplatz, un ene lüttje herrliche Stuw' un Kamer, wo jem eer Bedd ſtünn', un Kääk un Spyſekamer, allens up dat beſte, mit Gerädſchoppen, un up dat ſchönnſte upgefleyt, Tinntüüg un Miſchen, wat ſik darin höört — un achter was ook een lüttjen Hof mit Hönern un Aanten, un een lütjen Goorn mit Grönigkeiten un Aaft. — Süh! ſäd' de Fru, is dat nich nett? Ja, ſäd' de Mann, ſo ſchall't blywen, nu wähl' wy recht vergnöögt lewen! — Dat wähl' wy uns bedenken! ſäd' de Fru. Mit des eeten ſe wat, un güngen to Bedd.

So güng' dat wol 'n acht oder veertain Dag', do ſäd' de Fru: Hör' Mann, de Hütt is ook goor to eng, un de Hof un Goorn is ſo kleen, de Butt hadd' uns ook wol een grötter Huus ſchenken kunnt, ik much woll in enem groten ſtenern Slott wanen; ga hen tom Butt, he ſchall uns een Slott ſchenken. — Ach Fru, ſäd' de Mann, de Hütt' is jo god' noog, wat wähl wy in'n Slott wanen! — J wat! ſäd' de Fru, ga du man hen, de Butt kann dat jümmer doon. — Ne Fru, ſäd' de Mann, de Butt hett uns eerſt de Hütt gewen, ik mag nu nich all wedder kamen, den Butt muchd' et vördreten. — Ga doch, ſäd' de Fru, he kann dat recht good, un dait dat geern, ga du man hen! — Dem Mann wöör ſyn Hart ſo ſwoor, un wull nich, he ſäd' by ſik ſülwen, dat is nich recht, he güng' awerſt doch hen.

As he an de See köhm, wöör dat Water ganß vigelett un dunkelblau un grau un dick, un goor nich meer so gröön un geel, doch wöör't noch still, do güng' he staan un säd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilsebill
Will nich so as ik wol will.

Na wat will se denn? säd' de Butt. — Ach, säd' de Mann half bedrööst, se will in'n groot stenern Slott wanen. — Ga man hen, se stait vör de Döhr, säd' de Butt.

Do güng' de Mann hen, un dachd' he wull na Huus gaan, as he awerst daar köhm, so stünn' door 'n groten stenern Palast, un syn Fru stünn' ewen up de Trepp un wull henin gaan, do nöhm se em by de Hand un säd': Kumm man herin! Mit des güng' he mit ehr henin, un in dem Slott wöör ene grote Dehl mit marmelstenern Asters, un dar wören so veel Bedeenters, de reten de groten Dören up, un de Wende wören all blank un mit schöne Tapeten, un in de Zimmers luter goll'ne Stöhl' un Dischen, un kristallen Kroonlüchters hüngen an dem Bähn, un so wöör dat in all de Stuwen un Kamers, mit Footdeken, un dat Aeten un de allerbeste Wyn stünn' up den Dischen, as wenn se breken wullen, un achter dem Huse wöör ook 'n grooten Hof mit Peerd- und Kohstell', un Kutschwagens up dat allerbeste, ook was door een groten herrlichen Goorn mit de schönnsten Blomen un syne Aaftbömer, un een Lustholt wol 'ne halwe Myl lang, door wören Hirschen un Reh' un Hasen drin, un allens wat man sik jümmer wünschen mag. — Na, säd' de Fru, is dat nu nich schöön? Ach ja, säd' de Mann, so schall't ook blywen, nu wähl' wy ook in dat schöne Slott wanen, un wähl'n tofreden syn. — Dat wähl' wy uns bedenken, säd' de Fru, un wählen't beslapen. Mit des güngen se to Bedd.

Den annern Morgen waakd' de Fru to erst up, dat was jüst Dag, un seeg uut jem ehr Bedd dat herrliche Land vör sik liggen — de Mann reckd' sik noch, do stödd' se em mit dem Ellbagen in de Syd' un säd': Mann, sta up, un kyk mal uut dem Fenster — süh'! kunnen wy nich König warden ärwer all düt Land? — Ga hen tom Butt, wy wählt König syn! — Ach Fru, säd' de Mann, wat wähl' wy König syn? ik mag nich König syn. Na, säd' de Fru, wult du nich König syn,

ſo will ik König ſyn; ga hen tom Butt, ik will König ſyn. — Ach Fru, ſäd' de Mann, wat wullſt du König ſyn? dat mag ik em nich ſeggen. — Worüm nich? ſäd' de Fru, ga ſtracks hen, ik mutt König ſyn. Do güng' de Mann hen, un wöör ganß bedröövt, dat ſyne Fru König warden wull; dat is nich recht, un is nich recht, dachd' de Mann, he wull nich hen gaan, güng' awerſt doch hen.

Un as he an de See köhm, do wöör de See ganß ſwartgrau un ſwart un dick, un dat Water geerd' ſo von ünnen up, un ſtünk ook ganß fuul. Do güng' he ſtaan un ſäd':

Manntje! Manntje: Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Na, wat will ſe denn? ſäd' de Butt. — Ach, ſäd' de Mann, ſe will König warden. — Ga man hen, ſe is 't all, ſäd' de Butt.

Do güng' de Mann hen, un as he na dem Palaſt köhm, ſo wöör dat Slott veel grötter worren, mit enem groten Toorn un herrlyken Zyraat doran, un de Schildwacht ſtünn' vör de Döhr, un dar wören ſo väle Soldaten un Pauken un Trumpeten, un as he in dat Huus köhm, ſo wöör allens von purem Marmelſteen mit Gold, un ſammtne Deken, un grote goll'ne Quaſten; do güngen de Dören von dem Saal up, door de ganße Hofſtaat wöör, un ſyne Fru ſeet up enem hogen Troon von Gold un Demant, un hadd' ene grote goll'ne Kroon up, un den Zepter in der Hand von purem Gold un Eddelſteen', un up beyden Syden by ehr ſtünnen ſos Jumfern in ene Reeg', jümmer ene enen Kopps lüttjer as de annere. Do güng' he ſtaan, un ſäd': Ach Fru, büſt du nu König? — Ja, ſäd' de Fru, nu bin ik König. — Do ſtünn' he, un ſeeg ſe an, un as he ſe do een Flach ſo anſeh'n hadd', ſäd' he: Ach Fru! wat lett dat ſchöön, wenn du König büſt! nu wähl' wy ook niks meer wünſchen. — Ne Mann, ſäd' de Fru, un wöör ganß unruhig, my waart de Tyd un Wyl al lang, ik kann dat nich meer uuthollen, ga hen tom Butt, König bün ik, nu mutt ik ook Kaiſer warden! — Ach, Fru! ſäd' de Mann, wat wullſt du Kaiſer warden? — Mann, ſäd' ſe, ga tom Butt, ik will Kaiſer ſyn. — Ach Fru, ſäd' de Mann, Kaiſer kann he nich maken, ik mag dem Butt dat nich ſeggen; Kaiſer is man eenmaal im Reich, Kaiſer kann de Butt jo nich maken, dat kann

un kann he nich. — Wat? ſäd' de Fru, ik bün König, un du büſt man myn Mann, wullt du glyk hengaan? glyk ga hen, kann he König maken, kann he ook Kaiſer maken, ik will un will Kaiſer ſyn, glyk ga hen! — do muſſd' he hengahn. Do de Mann awer hengüng', wöör em ganß bang', un as he ſo güng', dachd' he by ſik, düt gait un gait nich good, Kaiſer is to uutvörſchaamt, de Butt wart am Ende möd'.

Mit des köhm he an de See, do wöör de See noch ganß ſwart un dick, un füng' al ſo von ünnen up to geeren, dat et ſo Blaſen ſmeet, un et güng' ſo een Keekwind äwer hen, dat et ſik ſo köhrd' — un den Mann wurr' gro'en, do güng' he ſtaan un ſäd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Na wat will ſe denn? ſäd' de Butt. — Ach Butt, ſäd' he, myn Fru will Kaiſer warden. — Ga man hen, ſäd' de Butt, ſe is't all.

Do güng' de Mann hen, un as he door köhm, ſo wöör dat ganße Slott von poleertem Marmelſteen mit albaſternen Figuren un goll'nen Zyraten, vör de Döhr marſcheerden de Soldaten, un ſe blöſen Trumpeten und ſlögen Pauken un Trummeln; awerſt in dem Huſe da güngen de Baronen un Grawen un Herzogen man ſo as Bedeenters herüm, do maakden ſe em de Dören up, de von luter Gold wören — un as he herinköhm, door ſeet ſyne Fru up enem Troon, de wöör von een' Stück Gold un wöör wol twe Myl' hoog, un hadd' ene grote goll'ne Kroon up, de wöör dre Elen hoog un mit Briljanten un Karfunkelſteen beſett't, in de ene Hand hadde ſe den Zepter, un in de annere Hand den Reichs-Appel, un up beyden Syden by eer door ſtünnen de Trabanten ſo in twe Regen, jümmer een lüttjer as de annere, von dem allergröttſten Ryſen, de wöör twe Myl' hoog, bet to dem allerlüttjſten Dwaark, de wöör man ſo groot, as myn lüttje Finger, un vör ehr ſtünnen ſo vele Fürſten un Herzogen uſw. uſw., door güng' de Mann tüſchen ſtaan, un ſäd': Fru! büſt du nu Kaiſer? — Ja, ſäd' ſe, ik bün Kaiſer. Do güng' he ſtaan, un beſeeg ſe ſik ſo recht, un as he ſe ſo'n Flach anſeh'n hadd', ſo ſäd' he: Ach Fru! wat lett dat ſchöön, wenn du Kaiſer büſt! — Mann, ſäd' ſe, wat ſtaiſt du door? ik bün

nu Kaiſer, nu will ik awerſt ook Paabſt warden, ga hen tom Butt. — Ach Fru! ſäd' de Mann, wat wulſt du man nich? Paabſt kannſt du nich warden, Paabſt is man eenmaal in der Kriſtenhait, dat kann he doch nich maken. — Mann, ſäd' ſe, ik will Paabſt warden, ga glyk hen, ik mutt hüüt noch Paabſt warden. — Ne Fru, ſäd' de Mann, dat mag ik em nich ſeggen, dat gait nich good, dat is to groff, tom Paabſt kann de Butt nich maken. — Mann, wat Snack! ſäd' de Fru, kann he Kaiſer maken, kann he ook Paabſt maken, ga foorts hen, ik bün Kaiſer, un du büſt man myn Mann, wult du wol hengaan? — Do wurr he bang' un güng' hen, em wöör awerſt ganß flau, un zitterd' un beewd', un de Knee un de Waden ſlakkerden em, un dar ſtreek ſo'n Wind ämer dat Land, un de Wolken flögen, as dat düſter wurr' gegen Awend, de Bläder waiden von den Bömern, un dat Water güng' un bruuſd' as kaakd' dat, un platſchd' an dat Aever, un von feern ſeeg he de Schepen, de ſchöten in der Noot, un danßden un ſprüngen up den Bülgen; doch wöör de Himmel noch ſo'n bitten blau in de Midd', awerſt an den Syden door toog dat ſo recht rood up, as een ſwohr Gewitter. Do güng' he recht vörzufft ſtaan in de Angſt un ſäd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Na wat will ſe denn? ſäd' de Butt. — Ach, ſäd' de Mann, ſe will — Paabſt warden. — Ga man hen, ſe is't all, ſäd' de Butt.

Do güng' he hen, un as he door köhm, ſo wöör dar as een' grote Kirch' mit luter Pallaſtens ümgewen, door drängd' he ſik dorch dat Volk, inwendig was awer allens mit dauſend un dauſend Lichtern erleuchtet, un ſyne Fru wöör in luter Gold gekledet, un ſeet noch up enem veel högeren Troon, un hadde dre grote goll'ne Kronen up, un üm ehr dar wöör ſo veel von geiſtlykem Staat, un up beyden Syden by ehr door ſtünnen twe Regen Lichter, dat gröttſte ſo dick un groot as de allergröttſte Toorn, bet to dem allerkleenſten Käkenlicht, un alle de Kaiſers un de Könige de legen vör ehr up de Kne, un küßden ehr den Tüffel. — Fru, ſäd' de Mann, un ſeeg ſe ſo recht an, büſt du nu Paabſt? — Ja, ſäd' ſe, ik bün Paabſt. — Do güng' he ſtaan un ſeeg ſe recht an, un dat wöör as wenn he in de helle Sunn' ſeeg; as

he ſe do een Flach anſeh'n hadd', ſo ſegt he: Ach Fru! wat lett dat ſchöön, wenn du Paabſt büſt! — Se ſeet awerſt ganß ſtyf as een Boom, un rüppeld' un röhrd' ſik nich, do ſäd' he: Fru, nu ſy tofreden, nu du Paabſt büſt, nu kannſt du doch niks meer warden. — Dat will ik my bedenken, ſäd' de Fru, mit des güngen ſe beyde to Bedd, awerſt ſe wöör nich tofreden, un de Girighait leet ſe nich ſlapen, ſe dachd' jümmer, wat ſe noch warden wull.

De Mann ſleep recht good un faſt, he hadd' den Dag veel lopen, de Fru awerſt kunn goor nich inſlapen, un ſmeet ſik von een' Syd' to der annern de ganße Nacht, un dachd' man jümmer, wat ſe noch wol warden kunn, un kunn ſik doch up niks meer beſinnen. — Mit des wull de Sünn' upgaan, un as ſe dat Morgenrood ſeeg, richt'd ſe ſik äwer End' im Bedd', un ſeeg door henin, un as ſe uut dem Fenſter de Sünn' ſo herup kamen ſeeg — ha! dachd' ſe, kunn' ik nich ook de Sünn' un de Maan upgaan laten? — Mann, ſäd' ſe, un ſtödd' em mit dem Ellbagen in de Ribben, waak up, ga hen tom Butt, ik will warden as de lewe Gott! — De Mann was noch meiſt in'n Slaap, awerſt he vörſchrock ſik ſo, dat he uut dem Bedd' füll. — He meend', he hadd' ſik vörhöörd, un reef ſik de Ogen uut, un ſäd': Ach Fru! wat ſäd'ſt du? — Mann, ſäd' ſe, wenn ik nich de Sünn' un de Maan kann upgaan laten, un mutt dat ſo anſeh'n, dat de Sünn' un de Maan upgaan, ik kann dat nich uuthollen, un hebb' kene geruhige Stünd' meer, dat ik ſe nich ſülwſt kann upgaan laten — do ſeeg je em ſo recht gräſig an, dat em ſo'n Schudder äwerleep — glyk ga hen, ik will warden as de lewe Gott. — Ach Fru! ſäd' de Mann, un füll vör eer up de Knee, dat kann de Butt nich. — Kaiſer un Paabſt kann he maken, ik bidd' dy, ſla in dy un blyf Paabſt! — Do köhm ſe in de Booshait, de Hoor' flögen ehr ſo wild üm den Kopp, do reet ſe ſik dat Lyfken up, un geef em eens mit dem Foot un ſchree'd': ik holl dat nich uut, un holl dat nich länger uut, wult du hengaan? — Do ſlööpd' he ſik de Büxen an un leep wech as unſinnig.

Buten awer güng' de Storm, un bruuſde, dat he kuum up den Föten ſtaan kuun, de Hüſer un de Bömer waiden üm, un de Baarge beewden, un de Felſenſtücken rullden in de See, un de Himmel wöör ganß pickſwart, un dat dunnerd' un blitzd', un de See güng' in ſo hoge ſwarte Bülgen as Kirchentöörn' un as Baarge, un de hadden bawen all' eene witte Kroon von Schuum up — do ſchre' he, un kunn ſyn egen Woord nich hören:

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Na, wat will ſe denn? ſäd' de Butt. — Ach! ſäd' he — — — ſe will warden as de lewe Gott. — „Ga man hen, ſe ſitt all wedder in'n Pißputt."

Door ſitten ſe noch bet up hüüt un düſſen Dag.

Anmerkungen

Zu Seite 5: Die Literatur über Runge ist ausführlich verzeichnet in dem letzten Werk, das über ihn erschienen ist: Gustav Pauli, Philipp Otto Runges Zeichnungen und Scherenschnitte in der Kunsthalle zu Hamburg. Berlin, B. Cassirer 1916 (S. 45). Die Gedanken dieser ausgezeichneten Schrift decken sich vielfach mit den hier vorgetragenen Ansichten, was wohl auf einen starken Wandel in der Auffassung Runges seit dem Kriegsbeginn zu schließen erlaubt. Die Abbildungen von Zeichnungen bieten eine willkommene Ergänzung zu dem hier vereinigten Lebenswerk Runges.

Doch seien die wesentlichsten und öfter zitierten Schriften noch kurz genannt:

Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, herausgegeben von dessen ältestem Bruder. 2 Bde. Hamburg, Perthes, 1840/41, die unerschöpfliche Quelle zu seinem Schaffen und Verständnis, deren Wert auch kaum durch ihre philologische Ungenauigkeit gemindert wird. Wie nämlich Reinhold Steig im Euphorion Bd. XI (1902) S. 660 ff. bewiesen hat und Pauli in obengenannter Schrift bestätigt, hat Daniels sorgende Liebe die etwas ungebärdigen Handschriften Runges geglättet, korrigiert und damit des öfteren auch ihren Sinn und Charakter leicht verändert. Originalmanuskripte sind leider, bis auf geringe Ausnahmen, nicht erhalten.

Die wichtigsten neueren Bücher über Runge: A. Aubert, Runge und die Romantik. 1909. — W. Roch, Ph. O. Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 1909. — S. Krebs, Ph. O. Runges Entwicklung unter dem Einfluß Ludwig Tiecks. 1909.

Als Ergänzung zu Paulis Verzeichnis seien noch einige dort nicht erwähnte Schriften genannt; eine vollständige Bibliographie ist damit ebensowenig beabsichtigt: Hagen, Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. 1856. S. 77 ff. — Weingärtner in Dioskuren V (1860) S. 119, 125. — R. Haym, Die romantische Schule. 1870. (Runge wird nicht erwähnt.) — H. Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst. 1876. S. 236 ff. — A. Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg. 1898. Bd. I. S. 53 ff. — Th. Pyl, Beiträge zur Geschichte Pommerns. 1898. S. 195 ff. — Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 1904. Bd. II, Seite 703. 2. Aufl. 1914, Bd. I, Seite 116 ff. — E. Ederheimer, Jakob Böhme und die Romantik. 1920. S. 22 ff., 120 ff. (Runge wird nicht erwähnt.) — F. Landsberger, Wilhelm Tischbein. 1908. S. 110 ff. — Waetzold, Die Kunst des Porträts. 1908. S. 179, 187, 291, 346. — H. von Kleinmayr, Die deutschen Romantiker und die Landschaftsmalerei. 1912. S. 23 ff. — Rich. Hamann, Die deutsche Malerei im neunzehnten Jahr-

hundert. 1914. S. 45 ff. – Ricarda Huch, Blütezeit und Verfall der Romantik. 6. Aufl. 1916. – G. Pauli, Ph. O. Runge. Bilder und Bekenntnisse. 1918. (Furche-Verlag.) – K. K. Eberlein, Deutsche Maler der Romantik. 1920. S. 22 ff., 120 ff. – F. C. Willis, Die frühromantische Malerei (Kunstchronik 1920/21, Nr. 4–6, S. 73 ff.).

Die wechselnde Beurteilung Runges sagt nichts über ihn selber aus, sondern nur über die Färbung der jeweiligen Kunstanschauung. Schon Pauli hat darauf hingewiesen, daß seit der Frühromantik eigentlich erst unsere Zeit zur Erkenntnis Runges fähig geworden sei, weil unsere eigene Kunstwelt sich der seinen nähere.

Zu Seite 9: Rosegarten: S. W. Roch a. a. O., S. 138 ff. Er war seit 1785 Rektor in Wolgast und hat auf seine Schüler in der überschwenglich poetischen Art der späten Sturm- und Drangzeit entschieden eingewirkt. Liebe zur Natur, der Heimat, innige Gemütsstimmung ihr gegenüber spricht aus seinen Gedichten; Morgen- und Abendröte spielen, im Sinne der Zeit, eine große Rolle. Obwohl selber nicht bildnerisch begabt, fühlte er doch sehr früh den Künstler im Knaben Runge heraus, wies ihn zur Landschaftsempfindung und suchte auch auf seine Eltern einzuwirken, ihn zum Künstler oder wenigstens zum Studium zu bestimmen.

Zu Seite 18: Casanova, Graff, Grassi vgl. Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon. – Jens Juel: Aubert a. a. O. S. 87, 112 (beklagt in üblicher Weise Runges Bruch mit der Tradition; legt dem Pleinair Juels zuviel Bedeutung bei, weil auch er in Runge einen Impressionisten-Vorläufer sieht). Hinterlassene Schriften II, 43 f., 53, 64, 453. Eine Anzahl guter Porträts von ihm in der Hamburger Kunsthalle.

Zu Seite 18: Verhältnis zu Wilhelm Tischbein. Vergleiche Landsberger, Wilhelm Tischbein a. a. O.; Sörrensen, Tischbein (1910), S. 111 ff.; Hinterlassene Schriften I, 33, 351. II, 45, 506. Alte und neue Zeit berühren sich hier in ihren typischen Vertretern; aber nur im Gedanklichen. Tischbeins Tierliebhaberei und Idyllentum hatten manches Anziehende für Runge; wie dessen Ornamentik und Blumendarstellung wieder für Tischbein. 1804 hatten sie sogar die Idee, sich für Zimmerverzierungen, Runges Lieblingsplan, zusammenzutun. Immerhin standen sich ihre Welten nicht so schroff gegenüber, daß nicht in Tischbeins späteren Idyllen Einflüsse der „Tageszeiten" zu spüren wären. Umgekehrt konnte Runge nichts von Tischbein annehmen; der anfängliche Einfluß seiner Stiche nach griechischen Vasen wurde bald durch Flaxman abgelöst, in Kopenhagen. – Zu den Dresdner Landschaftsmalern Mechau, Klengel usw. vgl. Paul Ferd. Schmidt, Die deutsche Landschaftsmalerei von 1750–1830, S. 25 f., 46, 61 ff.; über Friedrich insbesondere Thieme, Allgem. Künstlerlexikon. Runges Verhältnis zu ihm und seine Wirkung auf die Späteren sind dort erörtert.

Zu Seite 23: Georg Wilhelm Kolbe (1757–1835): P. F. Schmidt im Cicerone Jahrg. XI, Heft 1/2, S. 8. Sehr lebendig und originell sein selbstgeschriebener „Lebenslauf" 1825. Wie auf Kolbe, so haben vielleicht auch noch auf Runge die anmutigen Vignetten des Salomon Geßner gewirkt, die in den sechziger und siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts als Schmuck seiner eigenen Dichtungen erschienen. Die Naturfrische seiner Pflanzenwelt und ihre liebliche dekorative Verwertung haben manches mit Runge gemein. Vgl. Salomon Geßner, Bd. XIX der Delphinbücher, 1921.

Zu Seite 24: Januarius Zick (1732–97), einer der großen westdeutschen Freskanten, hat in dem riesigen Familienbilde der Familie Remy in Bendorf von 1776 ein merkwürdiges Stück frühbürgerlicher Monumentalkunst geschaffen. Abgebildet in Biermann, Barock und Rokoko (Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung) 1914. Bd. II, S. 436.

Zu Seite 29: Quistorps Bericht über Runge und seine Besuche in Wolgast, über sein Elternbildnis und dessen „Disharmonie": Greifswalder Akademische Zeitschrift, Bd. V, Heft 1 (1826), S. 60ff. Desgl. H. Schr. II, S. 538.

Zu Seite 36: J. A. Carstens (1754–98). Zusammenfassend P. F. Schmidt in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft IX" (1916) Heft 6, S. 197, wo auch Literaturangaben. Immer noch fehlt eine Publikation seiner Werke, für welche die elenden Stiche der Meyerschen Ausgabe nicht einmal Ersatz bedeuten. Sein Werk findet sich nahezu vollständig in Weimar, wohin es Fernow 1804 gebracht hat; der Rest in Kopenhagen.

Zu Seite 37: Über Sinn, Wesen und Geschichte des Pseudoklassizismus: derselbe in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VIII (1915) Heft 11, S. 372, 409. Es ist die Übertragung einer Theorie in Praxis und die letzte äußerste Auswirkung des romanischen Vorbildes in der deutschen Kunst.

Zu Seite 39: J. Flaxman, englischer Bildhauer (1755–1826); s. Thieme, Lexikon.

Zu Seite 44: Klopstocks Einfluß auf Runges Kunstanschauung hat H. Uhde-Bernays (im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1910, 2. Halbband, S. 252ff.) verdienstvoll auseinandergesetzt, aber zweifellos höchst überschätzt. Wenn man all die Beeinflussungen, die in den letzten Jahrzehnten mit ausgiebiger Sorgfalt festgestellt worden sind, von Runges Eigenart abziehen würde, so bliebe weniger als nichts von ihm übrig. Es bedeutet den Bankrott philologischer Tüftelei, wenn man einen bedeutenden Menschen aus lauter Anregungen von außen zusammensetzt. Uhde-Bernays und Krebs stehen auch nicht an, die Konsequenzen zu ziehen und uns Runge als einen schwächlichen, unentschlossenen Problematiker, als einen impotenten und frömmelnden Kopfhänger hinzustellen. Demgegenüber ist nur zu sagen, daß man mit dergleichen Maßstäben jedenfalls nicht den schöpferischen Menschen verkleinert; wohl aber der derbe Ausbruch Goethes gegen den „Rezensenten" posthum durchaus zu billigen wäre.

Zu Seite 61: Jakob Böhme. Seine für die Romantik wichtigsten Schriften: „Aurora oder Morgenröte im Aufgang" (1612) und „De tribus principiis oder Beschreibung der drei Prinzipien göttlichen Wesens". Gute und klare Auseinandersetzung seiner Lehren, soweit sie auf die Romantiker Einfluß haben, bei Ederheimer a. a. O., Krebs S. 69ff. und Aubert S. 58ff.

Zu Seite 63: Tageszeiten. Wo über Runge geschrieben ist, wurde auch über die „Vier Zeiten" gehandelt. Das Wichtigste bei Aubert S. 11f., 58ff., 114ff.; Roch S. 72ff., 194ff.; Krebs S. 140ff. Die Grundlage dieser fast unübersehbaren, ja ins Unübersichtliche schweifenden Erörterungen bilden Runges und Daniels Äußerungen in den Hinterlassenen Schriften, woraus ich versucht habe, den Kern herauszuschälen. Dabei ist zu bedenken, daß Runges Niederschriften sich durch acht Jahre ziehen und bei seiner starken inneren Entwicklung nicht einheitlich sein können. Das beste wird immer bleiben, sich an seine Zeichnungen und Gemälde zu halten und eine gar zu tiefsinnige Deutung beiseite zu lassen; sie sprechen für sich die deutliche Sprache

der Anſchaulichkeit. Außer den im Text angezogenen Stellen kommen hauptſächlich in Betracht: H. Schr. I, 33 ff., 60 f. (ihre Symbolik), 66 ff. (Erklärung der Radierungen), 226 ff. (Daniel über ihre Entwicklung). Bd. II, 215 ff. (Arbeit daran; poetiſche Erklärung), 468 ff. (Geſchichte der Tageszeiten; Deutung durch Daniel), 515 ff. (Abdruck der Beſprechung von Görres in den Heidelberger Jahrbüchern 1808), 526 f. (desgl. Speckter im Niederelbiſchen Mercur 1815), 530 ff. (Milarch 1821), 540 f. (de Chateauneuf 1837).

Zu Seite 70: Ornamentale Arbeiten. Unter ſeinen erhaltenen Werken dieſer Art nehmen die erſte Stelle ein die Scherenſchnitte, von denen ſich eine bedeutende Anzahl noch in der Hamburger Kunſthalle erhalten haben. Die ſchönſten: Blumen von einer bezaubernden Wahrheit im leichteſten Umriß und zugleich von einer dekorativen Haltung, die Pauli mit Recht an gotiſches Laubornament erinnert (a. a. O. S. 22). Dazu: Lichtwark, Runges Pflanzenſtudien 1895 (H. Schr. I, 369 f.; II, 4, 445).

An Buchſchmuck exiſtieren die Umſchlagzeichnungen zu Perthes' „Vaterländiſches Muſeum" von 1809 (wieder benützt für den Umſchlag von Paulis Buch 1916), und eine Zeichnung für „Natur und Geiſt" 1810, ſeine letzte Arbeit, als Radierung erſchienen; ſämtliche Originale in Hamburg (H. Schr. I, 354 ff.).

Von Entwürfen für Stickereien uſw. berichtet Daniel (H. Schr. I, 236).

Spielkarten entwarf er für Forsmann, die 1810 in Holz geſchnitten wurden. Erhalten ſcheinen ſich keine zu haben. Petrich, Pommerſche Lebensbilder S. 267 (H. Schr. I, 255 f.; II, 552).

Hier wie in den Buchumſchlägen für Perthes regt ſich eine allegoriſch verkleidete politiſche Tendenz, da nicht nur wegen der eigenen Hamburgiſchen Not ihm der „Fall des Vaterlandes" zu Herzen ging. Auch in dem Märchen vom „Fiſcher un ſine Fru" will man eine Anſpielung auf Napoleons Hochmut erkennen, nach einem Brief von Savigny vom 27. April 1814. (Aubert in Kunſt und Künſtler IX, S. 609.)

Politiſche Meinung. Das erhöhte Nationalbewußtſein, das als natürliche Folge romantiſcher Anſchauungen ſich einfindet, tritt auch bei Runge deutlich in Erſcheinung. Neben der künſtleriſchen Einkleidung in Buchumſchlägen und Spielkarten ſind einige Briefſtellen ſtärkſte Zeugniſſe für ſeinen patriotiſchen Schmerz, aber auch für ſeine Erkenntnis der Fehler auf der eigenen Seite (H. Schr. I, 322, 323 ff., 346 f., 382, 392). Eine Stelle iſt ſo faſzinierend zeitgemäß und zeugt von einer ſolchen politiſchen Reife, daß ſie hier Platz finden möge.

Am 29. Juli 1807, nach dem Tilſiter Frieden, an Bruder Daniel: „Sollte jetzt unſer Auge nicht wacker ſein und ſollten wir nicht gelernt haben, daß die alte Form nichts mehr gilt und an allen Enden krankt und zuſammenbricht? — Wenn die Preußen jetzt noch ſo raſend ſein wollen, in ihrer ganzen Wirtſchaft die alte Leyer fortzuſpielen und fortzuſpielen den Popanz von Militärſtaat, wie ſollen die Menſchen in einem ſolchen Staat zur Beſinnung kommen, wenn, nach dem, was geſchehen iſt, der Höchſte im Staate nicht ahnen ſollte, was unnatürlich iſt? — Wenn die Fremden Deutſchlands Fürſten überwunden haben, ſollten die deutſchen Völker die fremden Fürſten, die nun über ſie herrſchen, nicht zu deutſchen machen können? — — Was wollen uns die Franzoſen tun, wenn ſie uns auch alle ihre Künſte über den Nacken würfen, und wir behalten nur die Treue, die ſie nicht haben?"

Zu Seite 76: Zur Androgynenlehre Jakob Böhmes vgl. deſſen „Drey Prinzipien“ cap. 8, 10, vor allem 12, 13 und Krebs S. 104 ff. Nach Böhmes Mythologie war Adam urſprünglich androgyn geſchaffen, d. h. er beherbergte das männliche und weibliche Prinzip ungeſchieden in ſeiner höheren Natur, dem göttlichen Vorbild gleich. Erſt im Schlaf, der an ſich ſeinen Fall darſtellte, traten durch Wirkung ſeines Traumes Mann und Weib in ihm auseinander, indem die „Jungfrau“, ſeine göttliche Qualität, entwich. Notwendig wie dieſe Entzweiung iſt aber auch die Wiedervereinigung mit der „Jungfrau“: die irdiſche Liebe iſt nichts als Sehnſucht nach dieſem Idealbild, das jedes der Liebenden in dem anderen zu erblicken glaubt. Dies war ſo bei Adams Sündenfall: Eva iſt nur Erſatz für die verlorene „Jungfrau“; und ſo iſt alle Liebe auf Erden von vornherein zur Täuſchung beſtimmt und weiſt hin auf die einſtige Erlöſung, die durch Chriſti Opfertod ermöglicht worden iſt.

Dieſe Lehre wird nun von faſt allen Romantikern übernommen: Baader arbeitet ſie philoſophiſch aus, Novalis geſtaltet ſie in dem Paar Ofterdingen-Mathilde, Tieck im „Jungen Tiſchlermeiſter“; von Schlegels „Lucinde“ führt der Weg zu Nietzſche (Nachtlied Zarathuſtras) und zu Wagners Triſtan und Iſolde.

Spuren dieſer Ideen vom illuſionären Charakter der Liebe finden ſich in den Briefen Runges (H. Schr. I, 38 f., 41 f.; II, 208). Unmittelbare Darſtellungen in den Tageszeiten finden ſich nicht. Dagegen hat in den 1820er Jahren Moritz von Schwind eine unverkennbare Darſtellung von „Adams Schlaf“ in einem Aquarell gegeben, das Sauerlandt für das Muſeum in Halle erwarb und in Kunſt und Künſtler XI (1913), S. 369 f. veröffentlichte. Man kann darin den Unterſchied ſowohl der ſpäten von der frühen Romantik, als der ſüddeutſchen von der norddeutſchen Auffaſſung an einem Muſterbeiſpiel erkennen. Wie bei Schwind ſich alle Myſtik ſehr begreifbar und hübſch auseinanderlegt in Erzählung, die ſtrenge Form beinahe humoriſtiſch beſchwingt wird und aus der unbedingten Notwendigkeit und Gebundenheit der Formen bei Runge ein behaglicher, faſt orientaliſch-üppiger Klaſſizismus wird: das iſt alles ſchon echter Schwind; und ebenſo oberflächlich erfaßter Böhme. Kein Wunder, da Theoſophie ſo gar nicht zu Schwinds Gehaben und katholiſcher Sinnlichkeit ſich ſchicken mochte!

Zu Seite 77: Synäſthеſie Runges und Tiecks: Aubert S. 62 ff., H. Schr. I, 36 (Zuſammenhang von Mathematik, Muſik, Farben), 168 f. (Analogie von Farben und Tönen: Helligkeit und Dunkelheit entſpricht der Oktavenhöhe).

Zu Seite 81: Runges Wirkung auf die Kunſt der Folgezeit iſt außer bei Friedrich nicht unmittelbar zu verfolgen. Wie dieſer ſeinen „Eliasmantel“ aufgenommen und einſeitig die ſubjektive Stimmungslandſchaft ausgebildet hat, iſt bei Aubert, C. D. Friedrich a. a. O. geſchildert. Doch hat ſeine Ornamentik und Landſchaftsauffaſſung, ja ſeine Silhouettenkunſt lebhaft bei Schinkel nachgewirkt. Wie weit Schwind, Neureuther, Schrödter und andere Spätromantiker von ihm noch beeinflußt worden ſind, läßt ſich wohl kaum mehr feſtſtellen. Die Quellen für dieſe illuſtrationsfrohe Kunſt fließen zu mannigfaltig.

Die Wiederauferſtehung der Probleme abſoluter Farben, ſynäſthetiſcher Wirkung, des romantiſchen Unendlichkeitsſtrebens und tranſzendentaler Vertiefung in unſerer Zeit laſſen

Runge über Erwarten zeitgemäß erscheinen. (Vgl. S. 91 ff. und meine Einleitung zu Zehder, W. Kandinsky 1921.)

Zu Seite 82: An romantischen Einflüssen auf Runge wären noch außer der Messe in der Katholischen Hofkirche mit ihrer eindrucksstarken Musik (H. Schr. II, 101) vor allem der 1801 gestorbene Novalis zu nennen, von dem Runge allerdings wenig spricht. Sie sind sich vielleicht im Charakter und in der Art ihrer Betätigung allzu verwandt; jedenfalls würde Runge keinem der Romantiker innerlich so nahe gestanden haben wie ihm, hätte er ihn noch gekannt. Gleiche mystische Naturbeseelung und tiefe Religiosität, ausgeprägt in einer umgewandelten klassischen Form, zeichnet sie aus. In der poetischen Beschreibung seines „Triumph des Amor" lehnt sich Runge an die ersten beiden „Hymnen an die Nacht" von Novalis an (H. Schr. I, 220). Auf ihre Verwandtschaft weisen mit Übereinstimmung hin Pyl, Sauerlandt, Aubert, Roch, Kleinmayr und vor allem Krebs a. a. O., S. 28, 50, 117 ff., 144 ff., 152 (wo noch allerlei literarische Beziehungen konstruiert werden). — Schleiermacher kannte Runge kaum; die Brüder Schlegel zogen ihn nicht an (H. Schr. I, 37). In seinen Beziehungen zu Brentano, Görres, Arnim, den Brüdern Grimm ist Runge ganz der Gebende und Anregende, wie es sich bei der überragenden und symbolhaften Bedeutung seiner Kunst und seiner Ideen von selbst versteht. Die junge Romantik verehrte ihn, obwohl sie wenig mehr als die „Tageszeiten" und „Märchen" von ihm kannte, als geistigen Mittelpunkt und huldigte ihm in Gedichten, Briefen und Besprechungen, die als Anhang im 2. Band der H. Schr., S. 513 ff., abgedruckt sind. Auch mit dem trefflichen Kunsthistoriker Freiherrn von Rumohr, der in der Nähe von Lübeck auf seinem Gute Krempelsdorf lebte, verband ihn in seinen letzten Lebensjahren eine Freundschaft, die dem Verfasser der „Italienischen Forschungen" wertvolle Anregungen gab. Mit Steffens stand Runge vor allem wegen seiner Farbenlehre in lebhaftem Verkehr, der beide gleicherweise förderte; ein ähnliches Verhältnis verband ihn ja mit Goethe, der seiner Farbenlehre den Rungeschen Brief als Einleitung beigab und seine Bemühungen um die „Farbenkugel" mit lebendiger Teilnahme begleitete. Steffens hat in seinen Lebenserinnerungen (V, 335) Runges Erscheinung mit liebenden Worten und treffend geschildert. Ein besonderes Kapitel bildet der Einfluß Runges auf C. D. Friedrich, den A. Aubert in seinem „Caspar David Friedrich: Gott, Freiheit, Vaterland" (1915) S. 22 ff. am sinnvollsten geschildert hat.

Zu Seite 91: Friedrich Schlegel und sein grundlegendes Verhalten zu Runge und den Nazarenern beleuchten ausgiebig: Krebs a. a. O., S. 25, 41 ff., 56 ff., 65 ff. und Roch a. a. O., S. 200 ff. Zu vergl.: E. Sulger-Gebing, Die Brüder Wilhelm und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst (Forschung. z. neueren Literaturgeschichte Bd. III, München 1897), S. 124 f., 131 f. Es handelt sich um die theoretische Auseinandersetzung des kommenden Nazarenertums, das eine Rückkehr zur Akademie und zur Nachahmung der Italiener bedeutete, mit der Romantik, die Tieck und Runge repräsentieren.

Zu Seite 93: Farbenlehre. Hauptquelle außer seiner 1810 erschienenen „Farbenkugel": H. Schr. I, 84 ff. Vgl. Aubert S. 101 ff., Roch S. 111 ff. und Goethes Farbenlehre.

Scherenschnitte.

Blumen-Scherenſchnitt.

Achill und Skamandros. Getuschte Federzeichnung. 1801.

Heimkehr der Söhne. Getuschte Federzeichnung. 1800.

Rahmen zum Wein. Getuschte Federzeichnung

Triumph Amors, Mittelgruppe (zur ersten Fassung). Federzeichnung. 1800.

Triumph Amors (zweite Fassung). Federzeichnung. 1802.

Die Huelſenbeckſchen Kinder. Ölgemälde. 1805/06.

Die Huelsenbeckschen Kinder. Einzelheit.

Die Huelsenbeckschen Kinder. Einzelheit.

Huelsenbeck'sche Kinder. Federzeichnung. 1805.

„Wir Drei." Ölgemälde. 1806.

Runge und seine Frau aus „Wir Drei“ 1806.

Die Eltern des Künſtlers. Ölgemälde. 1806.

Die Eltern. Ölſtudie. 1806.

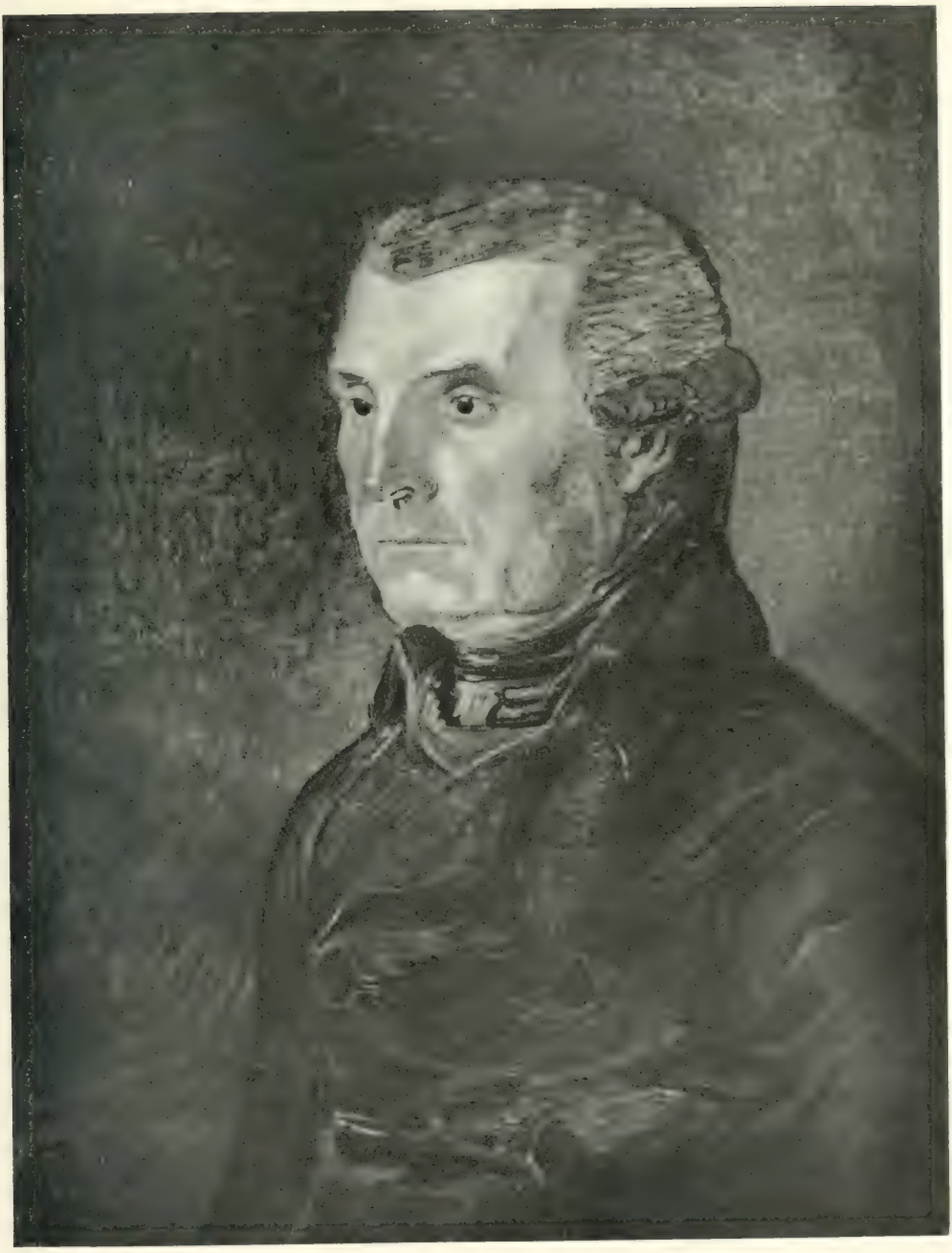
Kopf des Vaters. Aus dem Elternbildnis.

Kopf der Mutter. Aus dem Elternbildnis.

Studie zur Mutter. Öl.

Sohn und Neffe Runges. Aus dem Elternbildnis.

Die Mutter. Ölstudie. 1806.



Der Vater. Ölstudie. 1806.

Selbſtbildnis. Öl.

Selbstbildnis. Öl. 1805.

Selbstbildnis. Kreidezeichnung.

Bildnis ſeiner Gattin. Öl. 1804.

Bildnis seiner Gattin. 1809

Bildnis der zwei älteſten Kinder. Öl. 1807.

Bildnis ſeines älteſten Sohnes. Öl. 1805.

Bildnis Daniel Runges.

Bildnis seiner Schwiegermutter Bassenge. Öl.

Lehrſtunde der Nachtigall. Erſter Entwurf. Getuſchte Zeichnung.

Lehrstunde der Nachtigall. Ölbild. 1801—03.

Lehrstunde der Nachtigall. Zweite Fassung. 1805.

Lehrstunde der Nachtigall. Erste Fassung, Einzelheit.

Lehrstunde der Nachtigall. Zweite Fassung, Einzelheit.

Entwurf zur Lehrstunde der Nachtigall. Getuschte Federzeichnung.

Gewandstudie zur Nachtigall. Kreide. 1803.

Mutter und Quelle. Ölbild. 1804.

Ruhe auf der Flucht. Öl (Untermalung). 1805/06.

Sitzender Joseph aus der „Ruhe auf der Flucht“.

Maria und Kind aus der „Ruhe auf der Flucht“.

Die Gemen im Baum aus der „Ruhe auf der Flucht“.

Entwurf zu „Ruhe auf der Flucht". Federzeichnung. 1865.

Erster Entwurf zur „Ruhe auf der Flucht“. Getuschte Federzeichnung. 1805.

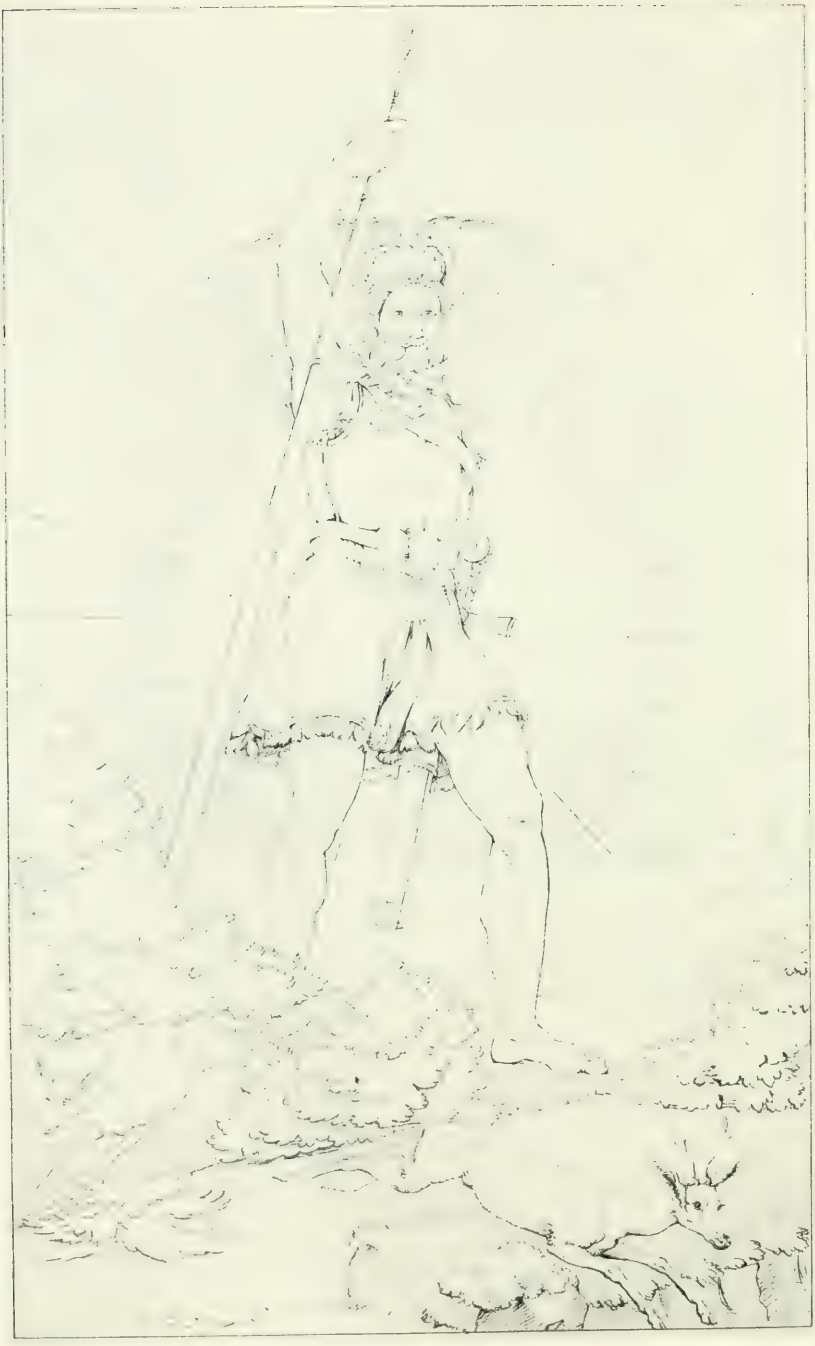
Chriſtus auf dem Meere. Öl (Untermalung). 1807.

Chriſtus und Petrus.

Das Schiff mit den Jüngern.

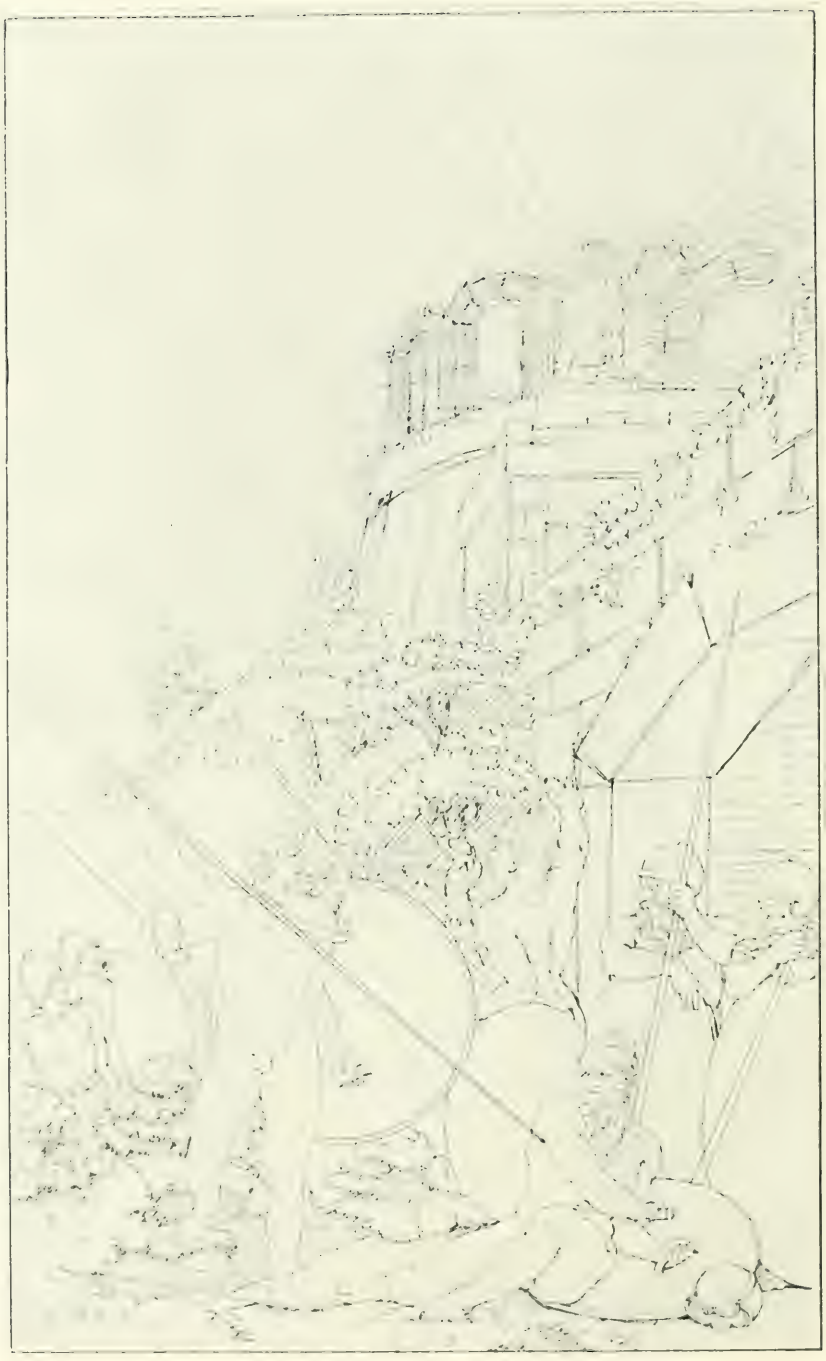
Studie zu Christus auf dem Meere. Getuschte Federzeichnung. 1806.

Oskar (zu Ossian). Federzeichnung. 1805.



Fingal (zu Ossian). Federzeichnung. 1803.

Ossian. Federzeichnung. 1805.



Fingals Geburt, Tod seines Vaters Conhal. Federzeichnung. 1806.

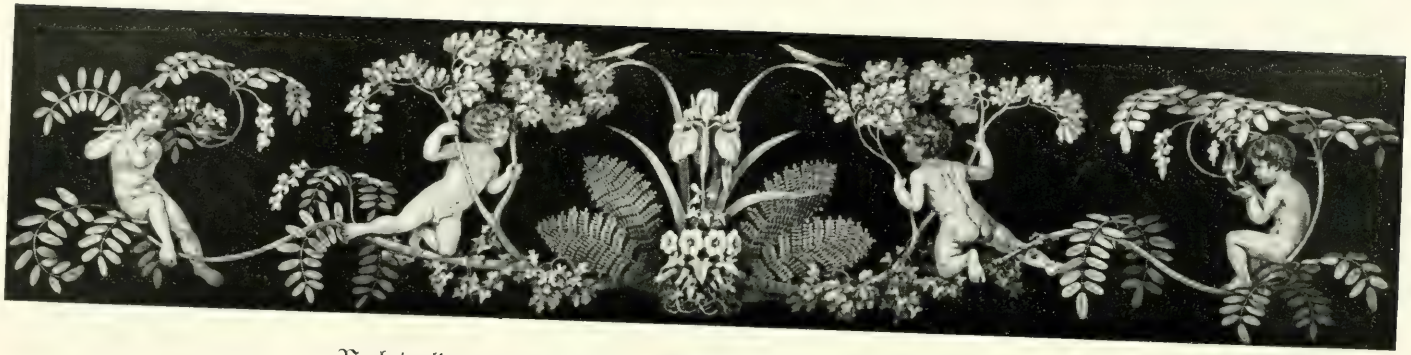
Not des Vaterlandes (Umſchlagzeichnung). Federzeichnung. 1809.

Thronende Jungfrau mit vier allegorischen Genien der Natur, Wissenschaft und Kunst (Umschlagbild für ein Taschenbuch). Federzeichnung. 1810.

Die Freuden der Jagd. Aquarellierte Federzeichnung. 1808/09.

Ariens Meerfahrt. (Entwurf für einen Theatervorhang). Aquarellierte Federzeichnung. 1809.

Arions Meerfahrt, linke Gruppe. Aquarellierte Federzeichnung

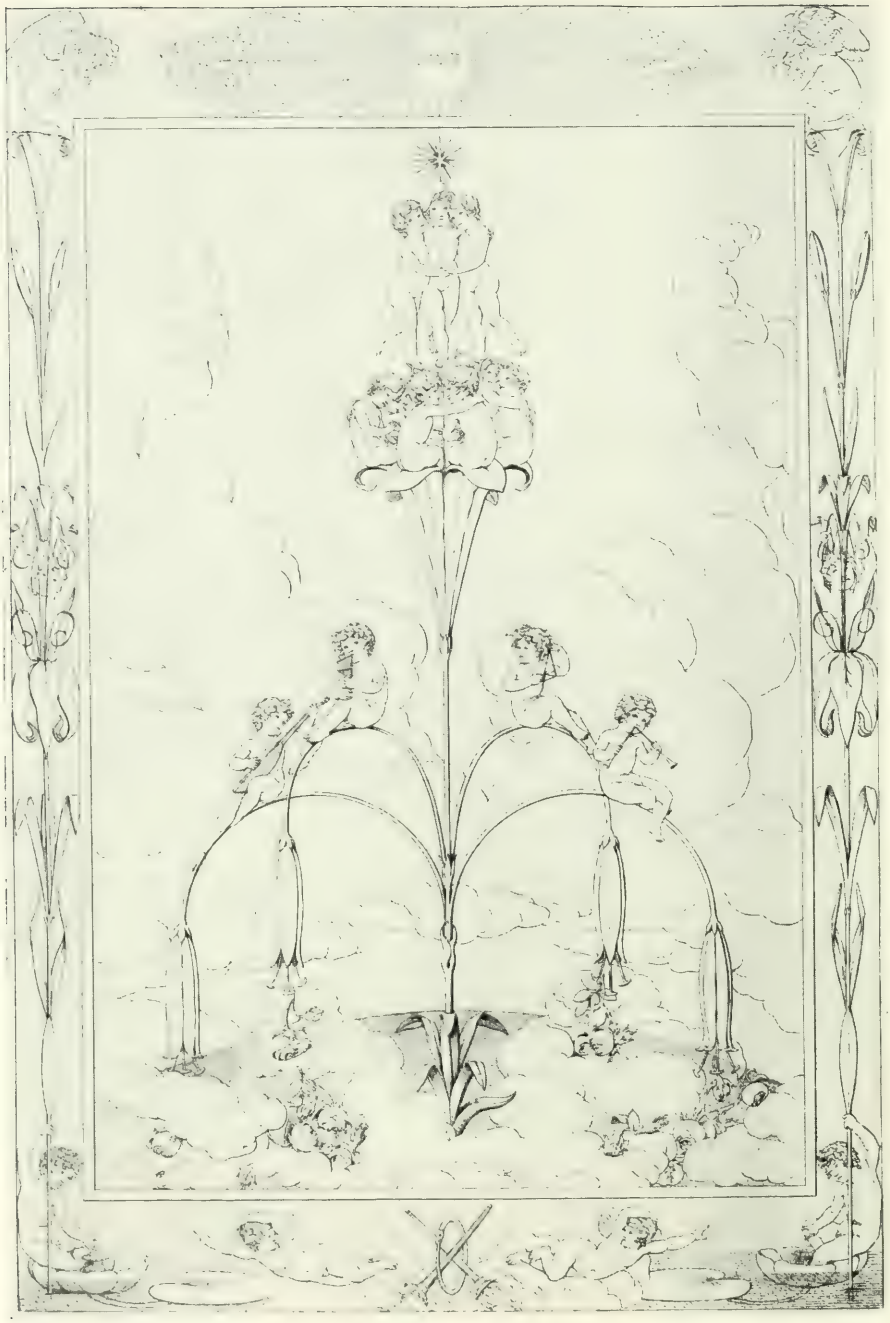


Nachtigallengebüsch (Fries für Musikzimmer). Guaschmalerei. 1810.

Nachtigallengebüsch, linke Mitte.

Nachtigallengebüsch, Genius links.

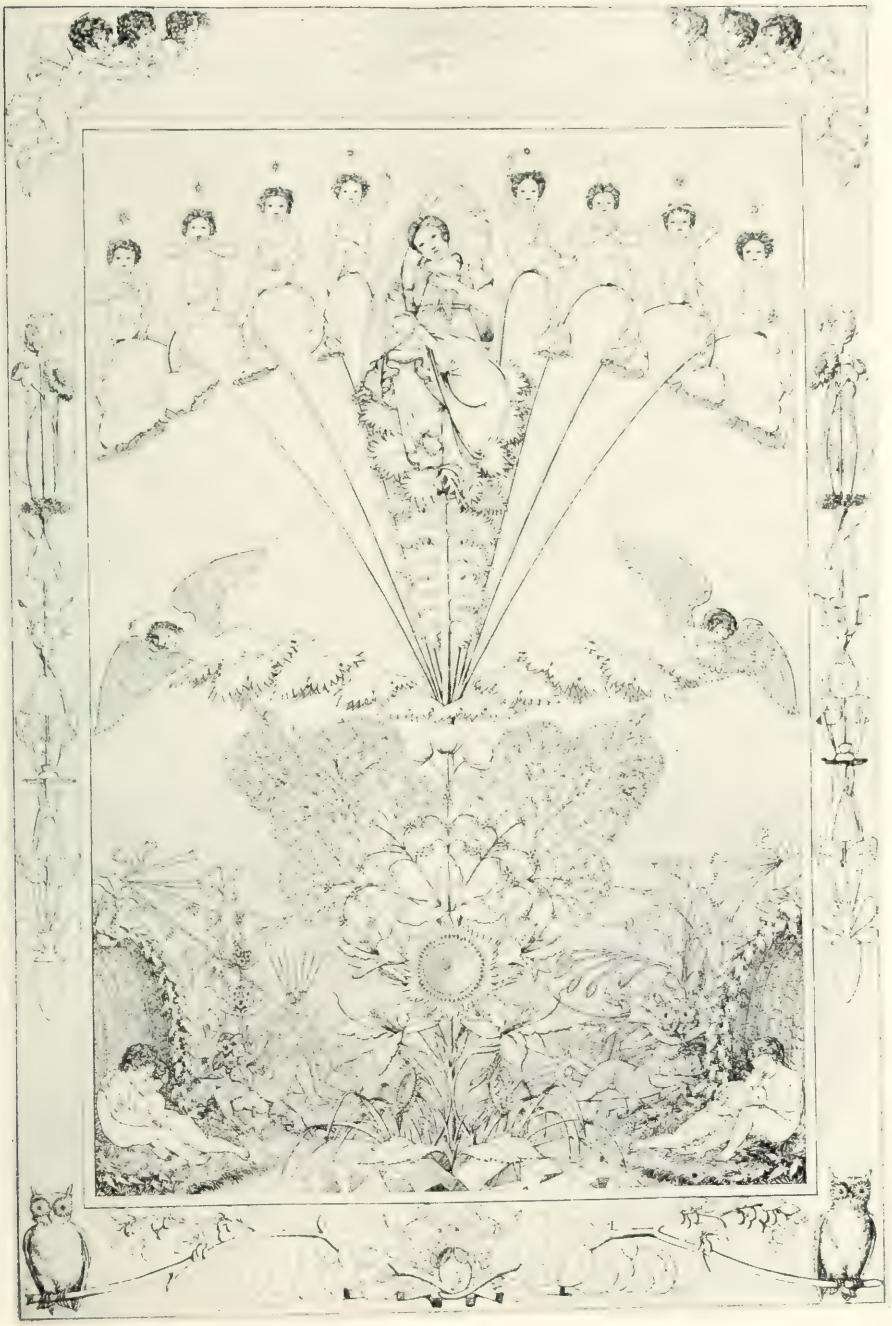
Quelle und Dichter. Federzeichnung. 1805.



Der Morgen. Federzeichnung. 1803.

Der Mittag. Federzeichnung. 1803.

Der Abend. Federzeichnung 1803



Die Nacht. Federzeichnung. 1803.

Der Morgen. Getuschte Federzeichnung der zweiten Fassung. 1808.

Der Morgen. Zweite Faſſung. Ölbild. 1808.

Studie zu einer Rahmenleiste des „Morgen“. Federzeichnung.

Studie zum „Morgen". Zweite Fassung. Getuschte Federzeichnung.

Figurenstudien (darunter zwei Genien zur „Nacht"). Federzeichnung. 1809.

Der Mittag. Federzeichnung. 1806/07.

Der Mittag. Gruppe der Mutter mit Kindern. Ölſtudie auf Goldgrund. 1807.

Das Kindchen aus dem „Morgen". Fragment der dritten Fassung. Öl. 1809.

Rosengenien. Fragment aus der 3. Fassung des „Morgen". 1809. Öl.

Roſengenien aus der 3. Faſſung des „Morgen". 1809. Öl.

Die „Musika". Fragment mit der 3. Fassung des „Morgen". 1809. Öl.

Musizierende Genien aus der dritten Fassung des „Morgen". Öl. 1809.

Musizierende Genien aus der dritten Fassung des „Morgen". Öl. 1809.

Inhalt

Wesensbestimmung 5

Runges Leben 9

Runge und die Zeitgenossen 17

Realismus 21

Klassizismus 36

Tieck und Böhme 50

Die Tageszeiten 64

Kunstanschauung und Farbentheorie 87

Runges romantische Nachwirkung 91

Aus Runges Dichtungen 98

1. Spielt ich still und sorgenlos 99

2. Zur Begleitung der Tageszeiten 101

3. Die heiligen drei Könige 103

4. Aus Einleitungen zu einer Abhandlung über die Farben 104

5. Das Glück der Farbe 106

6. Fußreise in Seeland 107

7. Von dem Machandelboom 111

8. Von dem Fischer und syner Fru 118

Anmerkungen 126

Abbildungen 133

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

ND
588
R9S35

Schmidt, Paul Ferdinand
Philipp Otto Runge

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY